

R. Bianchi Bandinelli



Organicità e astrazione



007

ronica

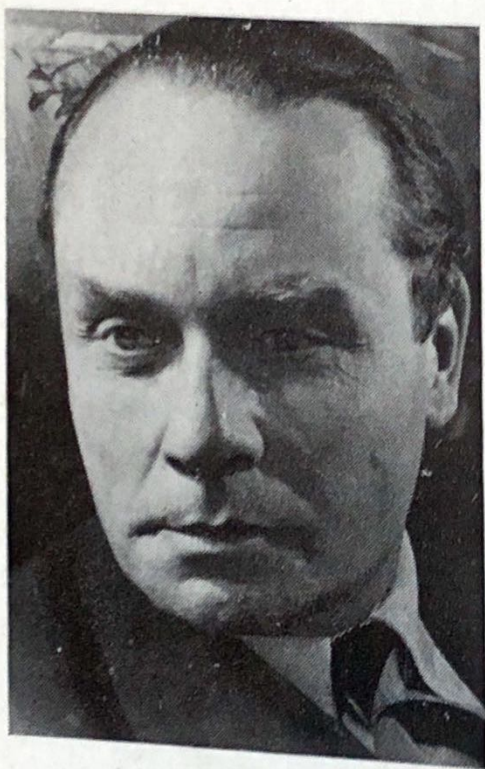
Feltrinelli Editore Milano

219

*Universale
Economica*

Universale Economica
n. 219

Serie Arte
Vol. II



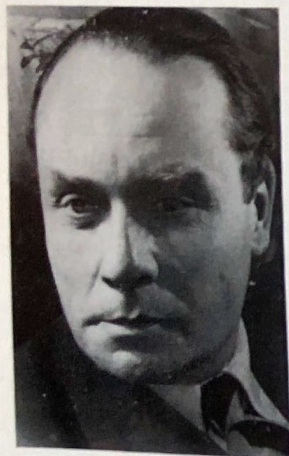
Ranuccio Bianchi Bandinelli, nato a Siena nel 1900, laureato in lettere a Roma nel 1923, è stato professore di archeologia e storia dell'arte greca e romana nelle università di Cagliari, di Pisa, di Groningen (Olanda) e lo è attualmente a Firenze. È stato direttore generale delle

segue

Impaginazione Albe Steiner

Universale Economica
n. 219

Serie Arte
Vol. II



Ranuccio Bianchi Bandinelli,
nato a Siena nel 1900, laureato
in lettere a Roma nel 1923, è
stato professore di archeologia
e storia dell'arte greca e romana
nelle università di Cagliari, di
Pisa, di Groningen (Olanda) e
lo è attualmente a Firenze.
È stato direttore generale delle

segue

Impaginazione Albe Steiner

PAV0058615
2007-S-116
DONDOLI

Universale Economica

Serie Arte

352330

Organicità e Astrazione

di

Ranuccio Bianchi Bandinelli

30 illustrazioni

32 tavole fuori testo



Feltrinelli Editore Milano

Premessa

Quello che è rimasto lo spunto iniziale di questo volumetto formò argomento di una conferenza tenuta, la prima volta, per invito dell'Istituto Storico Olandese in Roma il 22 novembre 1950. Fu poi ripetuta numerose volte in altre città per invito di Associazioni e di Circoli di Cultura e seguita spesso da vivaci discussioni. Le note bibliografiche qui aggiunte vorrebbero essere un contributo per la documentazione di quanto è detto nel testo, dove si è tenuto conto anche delle discussioni avvenute e delle lacune che esse posero in rilievo. (Lacune dell'autore e dei contraddittori.) Perciò si sono ampliati alcuni dei punti dapprima solo accennati, mentre altri, più complessi e che avrebbero richiesto troppo più lungo discorso, sono rimasti allo stato di accenno, talora anche soltanto nelle note. I punti fondamentali sono i seguenti: il problema del passaggio da forme naturalistiche a forme astratte nelle arti figurative; la ricerca di un rapporto tra l'arte figurativa (astratta o organica) e la società, ricerca che concorra a spiegare come si determinano in vari tempi varie e opposte correnti nella forma artistica. Per far emergere questi temi si è dovuto chiarire in modo diverso dal tradizionale il rapporto fra

Prima edizione: settembre 1956

Copyright by



Giorgio Feltrinelli Editore Milano

la nostra cultura e l'arte della Grecia antica, non arte "idealistica," ma arte della realtà, e toccare il problema della cosiddetta "decadenza della forma" nel trapasso fra mondo antico e mondo medioevale. E ciò per risolvere l'equivoco creato da certi luoghi comuni autorevolmente diffusi. Infine, per poter prendere posizione nella discussione fra astrattismo e realismo nell'arte contemporanea, si è cercato di seguire un processo critico coerente, che riconosca giustificazione storica anche alle tendenze che rifiutiamo, poiché tutto ciò che è creato dall'uomo è dentro alla storia, e non avviene a caso; né l'arte contemporanea va giudicata con un metro diverso da quella antica.

Firenze, Capodanno 1956.

Nel campo dell'arte contemporanea, due tendenze opposte oggi coesistono, formulate nei termini di "realismo" e di "astrattismo," in ognuna delle quali si possono, a piacere, distinguere poi diverse variazioni. È naturale che i sostenitori dell'una e dell'altra tendenza cerchino di portare acqua al proprio mulino con argomenti polemici e dialettici di ogni genere. Ma a chi è abituato a considerare ogni forma artistica entro la storia, sorge il desiderio di vedere più a fondo nel problema e di scoprire che cosa c'è dietro a questi aspetti, così divergenti, della creazione artistica.

Il rifiuto dell'una o dell'altra espressione viene fatto, di solito, con motivi di *gusto*; ma accanto a questi ("mi piace," "non mi piace"), vi è sempre, nel pubblico di una mostra d'arte, un indistinto giudizio morale; tanto è vero che la disapprovazione, mossa da una impressione del gusto, provoca spesso anche sdegno, risentimento. Anche questa comune esperienza ci mostra che l'arte figurativa non tocca soltanto il gusto, ma impegna sempre, in realtà, una determinata visione del mondo, ne sia lo spettatore più o meno cosciente. È già stato affermato, proprio da un teorico dell'arte contemporanea cosiddetta d'avanguardia,

che la pretesa "impoliticità" dell'arte figurativa non è che un abbaglio: intendendo per "politica" ogni modo di realizzare idee a beneficio della comunità.¹ A spiegare e a comprendere storicamente un fatto artistico non basta, dunque, la sola critica formale. Del resto, da un punto di vista meramente estetico, l'una e l'altra delle tendenze accennate, appare pienamente sostenibile. Per arrivare a un criterio di scelta, occorre esaminare la genesi interna delle forme dell'arte e, possibilmente, esaminarne la storia. Realismo e astrattismo non sono, infatti, apparenze nate solo oggi nel mondo dell'arte.

Tendenze verso la forma astratta si ritrovano non meno documentate, dalla preistoria a oggi, di quanto si trovino le tendenze naturalistiche. Ma che entrambe si trovino gomito a gomito nello stesso tempo e nello stesso luogo (ognuna proclamantesi, come è naturale, la più legittima espressione del proprio tempo), questo è un fatto tipico della società contemporanea e denuncia, già di per se stesso, le contraddizioni che in essa si scontrano e la incertezza delle sue stesse basi culturali. In modo analogo, il fatto che sia stato necessario dichiarare ufficialmente e solennemente nelle più recenti leggi costituzionali di alcune nazioni (tra le quali l'Italia) che l'arte è libera, dimostra come

¹ L. MOHOLY-NAGY, *Abstract of an Artist*, Chicago, 1944, ristampato insieme a *The New Vision*, New York, 1947 ("The Documents of Modern Art," Dirett. Robert Motherwell). W. Gropius, che ebbe l'A. al suo fianco nella organizzazione della *Bauhaus*, definisce, nella prefazione, questo scritto *the standard grammar of modern design*.

alla cultura contemporanea sia venuta a mancare una certezza ispiratrice, un filo conduttore, la cui esistenza non avrebbe nemmeno fatto sorgere il problema della libertà o meno dell'arte. Giacché l'arte non è affatto libera: essa è strettamente legata alle convinzioni e alle convenzioni di un tempo e di un luogo; ma tale legame è così naturale, che non viene avvertito (come non avvertiamo il legame muscolare che ci fa muovere un braccio) e finiamo per considerarlo istintivo. Il fatto di dover dichiarare, invece, che l'arte è libera, dimostra che il nostro rapporto con l'arte non è più spontaneo, ma riflesso, intellettualistico, e quindi deformabile a volontà, e che perciò l'espressione artistica va difesa contro la imposizione di volontà esterne. Anche questo, però, sta a dimostrare che nel fatto artistico non si tratta solo di una questione di gusto o di forma o di equilibrio fra espressione e contenuto; ma di qualche cosa che investe profondamente il carattere di una società e della sua cultura.

Realismo e astrazione sono due modi diversi di concepire la forma e la sostanza dell'espressione artistica, che si sono sempre manifestati, prevalendo ora l'uno ora l'altro. Sorge legittima la curiosità di indagare come a questo prevalere or dell'uno or dell'altro modo di espressione, corrisponda una particolare situazione, una particolare condizione umana e quindi, constatato che non si tratta soltanto di una questione di gusto, una particolare visione del mondo.

Giacché ormai ci sembra da escludere che il passag-

gio da uno a un altro modo di concepire l'espressione figurativa possa avvenire per caso o per gioco e che le due posizioni siano senz'altro intercambiabili, come se stessero fuori della storia degli uomini. Troppi paradigmatici esempi lo studio dello svolgimento artistico ci ha dato, per dubitare ancora della stretta connessione fra l'arte e la società. Il problema, ormai, non è di discutere ancora questa connessione; è di ricavare dalla sua promessa una migliore comprensione storica dell'arte di un tempo determinato, senza cadere nell'errore, assai facile (errore, s'intende, che è tale per uno storico dell'arte e non per un sociologo), di usare dell'arte come di un documento sociologico, anziché ricavare dal documento sociologico un ulteriore e prezioso elemento chiarificatore per la storia dell'arte.

Tutti noi che sentiamo vivamente l'insufficienza di tanta parte della nostra cultura tradizionale e che tentiamo di soddisfare alle necessità, sempre più urgenti, di cercare vie alla migliore intelligenza della realtà che è intorno a noi e che ci tocca da vicino, siamo d'accordo, io credo, nell'avvertire che ci muoviamo con particolare incertezza proprio in un campo nel quale la cultura degli ultimi trent'anni ci aveva abituati a sentirci particolarmente sicuri: voglio dire nel campo della teoria e della storia delle arti figurative. Abbiamo sentito, un tempo, affermare, e con grande sicurezza, la totale autonomia dell'arte da ogni elemento esteriore e la autonoma vita delle forme arti-

stiche.¹ Oggi veniamo a scoprire sempre meglio che tale autonomia è solo apparente, in quanto che i legami che condizionano l'opera d'arte in relazione con la società sono più nascosti, più intrecciati, che per altri fenomeni. Il carattere tipico di "sovrastruttura," al quale l'arte partecipa con altre manifestazioni della cultura, si connette, tuttavia, in modo intimo e determinante, alle istanze individuali che passano tra l'artista e la sua opera. Perciò, se non ci soddisfa certamente più la metafisica, idealistica, dell'arte come intuizione e trasfigurazione, non ci soddisfa nemmeno la semplicistica teoria dello specchio (l'arte "riflesso della società") che sta ora diffondendosi assieme a un superficiale sociologismo alla moda. È fuori di dubbio che l'arte dipende economicamente dalla società che la favorisce, la ignora o la opprime; ma questo vale per la dipendenza esistente e un rapporto diretto non si può stabilire che nel caso di società primitive e di produzione che sia meramente artigianale, piuttosto che artistica. Con questo termine di "artistico" designiamo infatti una produzione che tenda a un contenuto umano universale e che non rimanga soltanto funzionale o ornamentale.

Pertanto, la comprensione dell'arte in senso non solo formale (cioè nel senso delle reazioni che essa eser-

¹ L'idea dell'autonomia della forma artistica fu postulata anche dall'etica del Croce; ma sugli artisti europei contemporanei ebbe maggior influenza l'opera del critico Roger Fry (per tale influenza cfr. R. TROVATI, *Painting since 1920*, London, 1927, p. vi seg.). Una formulazione caratteristica fu quella di H. FOUCAULT, *Un des Formes*, Paris, 1932.

cita sulla nostra emotività estetica), ma anche storico, non si può risolvere mai con una facile formula, ma solo con l'analisi, caso per caso, della situazione storica in tutti i suoi aspetti. Tanto è vero che talora saremmo addirittura tentati di porre in forse la giustificazione di una storia dell'arte che non rientri nella storia generale o, quanto meno, nella storia della cultura. È stato, tuttavia, giustamente osservato che, riprendendo la considerazione hegeliana dell'opera d'arte come un modo, nell'uomo, di "produzione di se stesso," si potrebbe sempre formulare l'ipotesi di una analogia fra l'arte e la conoscenza e giustificare la ricerca storico-artistica come una particolare e sensibilissima via di indagine della realtà condizionata dall'uomo nei tempi e nei luoghi.³

Comunque sia, è nostra opinione, per quanto riguarda la ricerca storico-artistica, che nella situazione attuale, più della stessa speculazione teorica, più della polemica sui principi, possa valere la ripetuta ricerca sul terreno concreto dei fatti dell'arte. E che solo per questa via sperimentale noi possiamo, ponendo a confronto i fatti e le soluzioni sin qui proposte e che non ci soddisfano, andar scoprendo la via giusta.



Realismo e astrazione sono due modi di rappresentare, per mezzo di forme create dall'uomo, ciò che

³ Cfr. H. LEFEBVRE, *Contribution à l'Esthétique*, Editions Sociales, Paris, 1953, pp. 35, 52. La citazione di HEGEL: *Aesthetik*, I, 41-42, *ivi*, p. 29.

sta intorno all'uomo, nel mondo, caricando questa rappresentazione di un contenuto, cioè di un'espressione di ciò che sta dentro l'uomo, nel suo sentimento, nelle sue reazioni nervose, nella sua immaginazione. È evidente che la forma quale si trova in natura, subisce in ogni caso, anche in quello di un'arte del realismo, una "deformazione" profonda: l'arte non è mai una semplice imitazione o riproduzione, senza contenuto espressivo. Tuttavia, nel caso dell'arte naturalistica, la forma rimane organica, come essa è in natura. Le connessioni del tessuto formale non vengono dissociate e distrutte: la tendenza verso la forma astratta rompe, innanzi tutto, questa organicità naturale. L'esperienza ci indica che non si può arrivare di colpo all'astrazione: le forme naturalistiche subiscono un processo di deformazione, che procede sempre per tappe, anche se queste tappe resteranno documentate solo negli appunti che l'artista prende per se stesso, o addirittura solo nella sua memoria: del resto, ognuno conosce le serie di composizioni che i moderni artisti astrattisti sono soliti di fare sopra uno stesso tema, ricercando la sempre più coerente soluzione.

Sembra evidente che ad essa non si possa arrivare facilmente di colpo. (Uno degli esempi più evidenti e più noti è la serie di cinque o sei passaggi, effettuati dal Mondrian, sopra lo stesso motivo di un albero senza foglie, che, da una forma naturalistica e organica, arriva a un sistema di brevi linee curve scure

disposte fra macchie di colore. Tav. I, *a, b, c.*)⁴ Molti artisti astrattisti oggi rifiutano la derivazione delle loro composizioni da elementi della natura, non volendo considerarle un "sottoprodotto" che abbisogni di una base di "garanzia"; e certamente, da un loro punto rigoroso di vista, hanno ragione. Ma "storicamente" essi stessi non sarebbero arrivati a immaginare una forma totalmente avulsa da un precedente figurativo, senza le tappe segnate nell'arte contemporanea dai loro predecessori sulla via di una progressiva trasformazione di un punto di partenza naturalistico (che, appunto, non mancò nemmeno al rigorosissimo Mondrian). E quindi, in una prospettiva storica che raccogliesse tutte le tappe percorse dalla produzione artistica degli ultimi cinquant'anni, si troverebbero precedenti naturalistici alle più "pure" forme astratte.

Ma per studiare il problema storicamente, come noi ci proponiamo, è preferibile allontanarsi dalla polemica contemporanea e rivolgersi al passato.

★

Il contrapporsi di astrazione e di naturalismo si incontra già nell'arte di età preistoriche. Gli studiosi di

⁴ La serie completa è riprodotta a colori nella rivista svizzera "Du," 1956, fasc. 2. La serie è del 1910-11. Si vedano anche gli undici passaggi di Picasso (dic. 1945 - gennaio 1946) nella figura di un toro, dal naturalistico all'astratto: *Picasso Lithographie*, catalogo di F. Mourlot, Montecarlo, 1949, p. 77 sgg., n° 17.

⁵ Cfr., per es., P. CONSAGRA, *Necessità della scultura*, Roma, 1952.

preistoria hanno ormai risolto la discussione sulla precedenza cronologica, se questa fosse delle forme geometrico-ornamentali o di quelle del naturalismo mimetico, a favore delle seconde. Il naturalismo delle pitture delle grotte paleolitiche, che arriva a virtuosismi sorprendenti, è ormai così largamente noto che non occorre insistervi.⁶ Ed è ormai accettata senza discussione la spiegazione (basata anche su numerosi confronti con una prassi osservata presso popolazioni viventi allo stadio delle tribù di "cacciatori e raccoglitori") che tali pitture avevano uno scopo magico pratico: quello, cioè, di favorire la cattura dell'anima- le con la rappresentazione, quanto più vivace possibile, di esso. È stata anche posta in evidenza l'analogia col rapporto fra mimica e magia nella danza, dove lo scopo "pratico" magico produce quasi subito anche una soddisfazione estetica.⁷

Di contro al naturalismo dell'età paleolitica sta dovunque il geometrismo astratto dell'arte neolitica. Le spiegazioni che sono state date a questa contrapposizione tendono tutte a porre il geometrismo neolitico in qualche rapporto col sorgere di concezioni animistiche, proprie di una società agricola.

⁶ Si veda, per tutte, l'edizione Skira su *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, testo di G. BATAILLE, Ginevra, 1955.

⁷ Per questa parte cfr. A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1955, vol. I, pp. 18-33. Recenti esperienze sulle irradiazioni isotopiche del carbonio, misurate sulle pitture delle grotte di Lascaux, darebbero ad esse un'età di circa 13.500 anni avanti l'Era Volgare. Per la rivoluzione neolitica si veda G. CHILDE, *L'uomo crea se stesso*, Torino, 1952, e P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *Origine e diffusione della civiltà*, Milano, 1947.

Giustamente la rivoluzione neolitica è stata definita "la più determinante cesura nella storia dell'umanità."⁸ Con essa si inizia infatti lo svolgimento della società umana della quale noi siamo ancora partecipi. Il neolitico fa parte della *nostra* storia; mentre le decine e decine di migliaia di anni dell'età paleolitica non stanno con noi in alcun rapporto diretto. Con il passaggio dalla forma di vita della tribù errabonda di uomini dediti alla caccia e alla raccolta dei frutti naturali, e poi del pastore nomade, a quella in agglomerati stabili, stanziati sopra un terreno agricolo la cui fertilità era rinnovabile per mezzo dell'irrigazione periodica, sorge la vita urbana e l'organizzazione della collettività. Ciò avviene nel bacino fluviale dell'Eufrate e del Tigri, in quello del Nilo, dell'Indo, dello Hoang-ho, e segna l'inizio delle più antiche civiltà in Mesopotamia, in Egitto, in India, in Cina. Allo stesso tempo, la consapevolezza che lo stadio di vita raggiunto è in dipendenza dalla stagione (alluvioni periodiche), dalle epidemie (conseguenti alla vita in comunità stabile), dalla qualità della terra, tutte cose sulle quali non si sa agire direttamente, fa sorgere l'idea che esistano invisibili forze, spiriti e démoni, artefici del benessere e della sventura. Il mondo, e con esso l'uomo, si divide in due mondi, del bene e del male: siamo all'animismo, alla religione

⁸ A. HAUSER, *op. cit.*, p. 29. Si veda anche V. GILARDONI, *Naissance de l'art*, Lausanne, 1948, p. 19 sgg. (riassume le varie formulazioni del problema critico fino al materialismo dialettico e presenta una buona scelta di materiale primitivo).

degli spiriti, al culto dei morti (legato alla fissità della sede e alla credenza nell'anima): credenze e sensazioni che noi vediamo ogni giorno quanto difficilmente vengano superate ancor oggi. Ecco che il mondo si divide in reale e surreale, visibile e invisibile (ma l'invisibile è ritenuto presente e intuibile). Mentre la magia dei paleolitici era tutta sensitiva e si atteneva al concreto rapporto fra atto magico e fortuna nella cattura della preda, entrambi compiuti dall'uomo e in suo potere, l'animismo dei neolitici è dualistico, inquadra il suo sapere e la sua fede in un mondo bipartito, ed è "incline all'astrazione." La magia del primitivo passa direttamente dall'individuo all'oggetto senza intervento di forze estranee o superiori:

Io miro dentro il tuo cuore, o bestia;
Io colpisco il tuo cuore.
Tutte le bestie, o amici miei,
Io le colpisco, infallibile.⁹

Riferiamo qui alcune delle formulazioni che a questo argomento sono state date dallo Hauser, che riassume le conclusioni degli specialisti di etnografia preistorica. Egli aggiunge, poi, che per questa via "l'arte diventa intellettualistica e razionale: introduce simboli e sigilli, astrazioni e sigle, tipi e segni convenzionali al posto di immagini e figure concrete... L'opera d'arte non è più soltanto l'immagine di una cosa,

⁹ Riportato da R. R. SCHMIDT, *L'anima dell'uomo preistorico*, Milano, 1941, p. 194. Come posizione storica più attendibile, si veda anche H. KUEHN, *L'uomo dell'età glaciale*, Milano, 1952.

ma di un'idea; non è più soltanto un ricordo, ma un simbolo: insomma gli elementi concettuali e non sensoriali della rappresentazione soppiantano quelli sensibili e irrazionali. E così la riproduzione si trasforma a poco a poco in un segno pittografico, la ricchezza delle immagini (naturalistiche) si perde in uno stenogramma privo di qualsiasi valore figurativo." E conclude che "il naturalismo è connesso con forme di vita anarchiche e individualistiche, con una certa mancanza di tradizioni e convenzioni fisse, con una visione del tutto profana; il geometrismo, invece, con una tendenza all'organizzazione unitaria, con istituzioni durevoli, e con una visione del mondo orientata, nelle sue grandi linee, verso l'aldilà." Lo Hauser ha visto giustamente che naturalismo e astrazione sono in correlazione con concezioni praticistiche e concezioni metafisiche. Ma ha voluto trarre troppo coerenti e semplicistiche illazioni tra struttura sociale e forma artistica.

Giustamente egli stesso rifiuta le correlazioni, tentate da qualche altro autore,¹⁰ fra lo stile geometrico e l'economia comunista delle primitive "democrazie agrarie": effettivamente nello stabilire rapporti non si può andare più in là della determinazione di una impostazione generale verso l'una o verso l'altra tendenza di espressione figurativa posta in correlazione con una fondamentale impostazione della con-

¹⁰ W. HAUSENSTEIN, *Bild u. Gemeinschaft*, 1920, e "Archiv f. Sozialwissensch. u. Sozialpolitik," 36, 1913; cfr. anche *Barbaren u. Klassiker*, München, 1922.

cezione del mondo, razionale o trascendente; ed all'interno di questi due tipi di sovrastruttura c'è posto per combinazioni e situazioni assai diverse, sia dal lato figurativo che dal lato sociale ed economico. Inoltre, le formulazioni dello Hauser, riferite disopra, possono dar luogo ad equivoco, poiché egli usa non correttamente il termine di "arte razionale" per quella che si volge all'astrazione, come se quella rivolta al naturalismo fosse materiata di solo istinto e quindi irrazionale. L'arte che si esprime per mezzo di simboli è senza dubbio un'arte intellettualistica, che arriva a certe forme per la via di un ragionamento; ma questo ragionamento non si riferisce a cose ed esperienze concrete; lo si potrà dire logico, ma non razionale e in ogni caso non corrispondente a una visione razionale del mondo.

L'arte geometrica opera con forme elementari, il cui valore emotivo è facilmente classificabile. La scelta di queste forme elementari avviene, evidentemente, in età primitiva, per una sensibilità irriflessa, quasi dovuta a un istinto. In età moderna, a tale scelta presiede una volontà precisa e cosciente; ma la preferenza verso queste forme geometriche ed elementari equivale, appunto, ad un abbandonarsi all'inconscio istinto, rinunciando di proposito alla coscienza razionale, agli impegni, alle difficoltà che essa porta con sé. Si tratta di un fenomeno di rinuncia e di stanchezza, dal quale è vano illudersi che possa venir fuori qualche cosa di nuovo in senso costruttivo e vitale.

I valori emotivi delle forme geometriche elementari

ri sono facilmente determinabili: p. es., la *linea* "conduce" lo sguardo, è, perciò, un elemento dinamico; la *macchia* tonda, invece, lo "fissa"; essa è, quindi, un elemento statico. Un rettangolo o un triangolo isoscele, posti verticalmente, contengono un impulso verso l'alto; un rettangolo disteso su uno dei suoi lati lunghi esercita un impulso di massa verso il basso, cioè di peso; un cerchio (o una rosetta) ha linee di forza irradianti in tutte le direzioni; un rombo ne irradia in direzione dei suoi quattro spigoli; una fila di punti distanziati dà una serie di impulsi statici con intervalli, ecc. ecc. Tutto ciò è stato da un pezzo classificato, e serve, del resto, egregiamente all'insegnamento di base negli istituti d'istruzione artistica professionale.¹¹

Potremmo anche dire che nell'arte geometrica si opera con ciò che in matematica si chiamano "vettori"; cioè con rapporti di spazi equivalenti. In natura i vettori sono espressione di relazioni spontanee fra

¹¹ Ciò avviene, almeno, in quei luoghi dove l'insegnamento artistico professionale non è affidato alla incerta "genialità" improvvisatrice dell'insegnante, ma a un sistema che valga a formare un mestiere e una tecnica a decoratori, progettisti di disegni per tessuti, ecc. e non, come per lo più accade in Italia, a insegnare a dei futuri ricevitori del Registro o impiegati postali a disegnare una foglia di fico in chiaroscuro o a decorare un vasetto in ceramica. Peggio, poi, quando qualcuno si decide a decorare ceramiche per tutta la vita, producendo le inutili chincaglierie prive di qualsiasi stile, che costituiscono la maggior parte della produzione di cosiddetto artigianato artistico. Per una esauriente classificazione delle forme ornamentali elementari si può vedere W. v. WERSIN, *Das elementare Ornament. Eine Morphologie des Ornaments*, Ravensburg, O. Maier Verl., 1940.

gli atomi (e ciò dà pretesto, oggi, a elucubrazioni pseudo scientifiche, le quali non hanno, in realtà, niente a che fare né con la scienza né con l'arte). Ciò che possiamo dire, è che l'uso dei vettori corrisponde essenzialmente alla tendenza a risparmiare energia.¹²

Ma quando noi guardiamo l'esempio dell'arte geometrica greca, ci troviamo di fronte a una espressione artistica sostanzialmente astratta, derivata dalla tradizione largamente diffusa nei paesi attorno al ba-

¹² L'importante libro di ERWIN FISCHER, *Kunst u. Menschheit*, Wien, 1949, che meriterebbe ampia discussione, tocca a p. 179 sgg. anche questo punto, cioè in quanto nell'ornamento si rispecchino le leggi e con esse "la bellezza" di "ciò che è anorganico" per cui, p. es., un cristallo è *bello*; ma non so quanto sia giustificata la negazione che il F. tenta di fare che nella ricerca di *quel* tipo di "bellezza" si abbia una tendenza metafisica ad un "ordine supremo." Altro studio, che ho già altrove segnalato e che tocca questi problemi, partendo da premesse diametralmente opposte a quella del Fischer, è quello di H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948, che ha avuto grande successo, confermando così il perpetuarsi nella cultura tedesca, almeno della Germania Occidentale, della predilezione per un esistenzialismo metafisico. Il libro si propone, partendo dall'opera dello JASPERS, *Die geistige Situation der Zeit* (1933), di giungere a una diagnosi del nostro tempo attraverso la storia dell'arte figurativa quale elemento più "visivo" è più evidente. Il libro del S. presenta una interessante ed intelligente analisi sinché si limita alla parte descrittiva (i primi sei capitoli); ma fallisce, ci sembra, sia nella spiegazione "storica" che nella "prognosi," partecipando in pieno allo slittamento verso l'irrazionalismo e la metafisica; sicché esso stesso diviene singolare documento della tendenza evasiva che caratterizza la fase di declino della cultura tradizionale e le sue manifestazioni, tanto artistiche che critiche. Non maggiore chiarimento porta il volumetto recente dello stesso autore *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1955 ("Rowohl's Deutsche Enzyklopädie," 1); e nemmeno gli Atti del Convegno *Arte Figurativa e Arte Astratta* (Quaderni di S. Giorgio, 2) Firenze, 1955, tenutosi a Venezia, Fondazione Cini.

cino mediterraneo nell'età post-neolitica, del bronzo, e nella prima età del ferro, dove però l'ornamento non contiene elementi figurativi. E poi, su questa tradizione, vediamo affacciarsi assai presto una mentalità razionale, quella greca, che porta, dapprima, quello stile geometrico alla sua più rigorosa disciplina, tra il nono e l'ottavo secolo a.E.v. (Cfr. Tav. XV, a, b). La decorazione geometrica greca nella sua fase più alta è di sole linee, senza alcuna derivazione naturalistica; ma il suo rigore è tale, che presuppone nell'artigiano della ceramica, volta per volta, una esattissima definizione preliminare di spazi precisamente misurati; e per tale rigore è giusto dire che lo stile geometrico formò l'alta scuola per tutta l'arte arcaica greca. Ma questa mentalità razionale sarà anche quella che rapidamente distrugge lo stile geometrico, segnandone la fine e superandolo poi in una ricerca di espressione figurativa nuova, che a poco a poco cerca la sua via, ma è decisamente rivolta al naturalismo. Certe pitture vascolari di età geometrica (metà ottavo secolo a.C.) con scene di naufragio, recentemente poste in evidenza,¹³ testimoniano questa precoce ricerca di uscire dall'astrazione per arrivare a una rappresentazione narrativa (a soggetto).

D'altra parte, tenendo presente la molteplicità degli aspetti che possono innestarsi a un fondo di impostazione trascendentale della condizione umana si

¹³ R. HAMPE, *Die Gleichnisse Homers u. die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen, 1952; G. BUCHNER, in "Mitteilungen d. Arch. Inst.," Roemische Abt., 60-61, 1953-54, p. 37, (da Ischia).

potrà dire che una situazione strutturalmente irrazionalistica si produce effettivamente ogni volta che (sia pure a livelli culturali diversissimi), il gruppo sociale determinante "giunge a considerare sostanzialmente insolubile il contrasto fra la complicata realtà e il carattere approssimativo del nostro pensiero, e quindi conclude che i nostri concetti, il nostro pensiero, sono insufficienti e che debbono chiamare in aiuto la fede e l'intuizione."¹⁴

★

Per osservare meglio il fenomeno del passaggio dalla forma organica, naturalistica, a quella astratta, inorganica, siamo però in grado di effettuare una specie di esperienza *in vitro* (come fanno i biologi quando riproducono dentro un'ampolla un processo che avviene in natura) e ricostruire quindi il processo che accompagna il passaggio da una visione all'altra.

La Tav. II, a, ci mostra una moneta greca coniata fra il 359 e il 336 avanti l'era volgare, cioè nel pieno di quel quarto secolo, che si nutriva ancora della grande eredità classica del secolo precedente, il secolo nel quale aveva operato Fidia, e che allora allineava i nomi di Prassitele, di Skopas, di Lisippo. Si tratta di uno statère d'oro di Filippo di Macedonia, padre di

¹⁴ G. LUKÁCS, *Il fondamento dell'irrazionalismo nell'età fra le due rivoluzioni (1789-1848)*. Di questo studio, pubblicato nell'Annuario Filosofico dell'Accademia Naz. Ungherese, 1952, mi è accessibile, per il momento, solo il riassunto tedesco, Budapest, 1954, pp. 14-21. L'intero saggio, pubblicato in lingua tedesca in volume, non mi è ancora stato possibile raggiungerlo (ma se ne annunzia una traduzione italiana).

quell'Alessandro che sarà detto il Grande, e reca sul dritto una testa di Apollo di profilo a destra, coronata di alloro (e nel rovescio una biga). La moneta misura circa tre centimetri di diametro; ma l'ingrandimento che ne diamo nella nostra illustrazione non allenta menomamente la tessitura formale della sua immagine; anzi, ne pone in risalto la ricchezza dei passaggi nel modellato del volto, la sensibilità del chiaroscuro, l'aderenza alla diversità della materia, sia che si tratti della pastosità dell'epidermide o della fluidità dei capelli o della rigidità laminare delle foglie d'alloro.

La Tav. II, *b*, ci mostra, invece, di contro alla precedente immagine, tutta organica e naturalistica, una immagine di forme completamente dissociate, anorganiche, astratte, non rappresentative; ma certamente non distribuite a caso. È una moneta d'argento dei Nervii, popolazione gallica del gruppo degli Atrebatii, e fa parte di quella serie di monete "barbariche" che, per trovarsi accidentalmente nei campi e per esser talora concave, hanno preso sulle sponde del Reno e del Meno il nome di "scodelline del paradiso" (*Himmelschüsselchen*). Le immagini di queste due monete possono ben essere prese come esempio per illustrare le due opposte concezioni della forma artistica alle quali abbiamo fatto riferimento: organica, naturalistica l'una, anorganica, astratta, l'altra.¹⁵

¹⁵ Per la numismatica celtica è fondamentale il trattato di A. BLANCHET, *Traité des monnaies gauloises*, 2 vol., Paris, 1902, dove tutte le monete sono riprodotte in buoni disegni; per le monete celtiche delle regioni del Reno e del Danubio: R. FORRER, *Keltische Numismatik*, Strassbg., 1908; per l'area britannica: J. EVANS,

Ora, la cosa importante e sorprendente è che si può dimostrare come l'immagine di questa moneta dei Nervii derivi direttamente da quella della moneta di Filippo di Macedonia. L'immagine disorganica e astratta (Tav. II, *b*) deriva, attraverso una serie di

The coins of the ancient Britons. I numismatici, in genere, non rilevano il problema artistico; solo il Forrer cerca di definire il concetto di "barbarico" come polo opposto al "classico" greco-romano. Ma il problema era già intravisto da E. HUCHER, *L'art gaulois ou les Gaulois d'après leurs médailles*, Paris, 1868-74. Si vedano notizie succinte nella *Einleitung in die Altertumswissenschaft* (Gerke - Norden), II, 1930, p. 20 (K. Regling) e nel *Lexikon der Vorgeschichte* di M. EBERT, VI, 1926, p. 301 (R. Forrer). W. NEUSS, *Formzerfall u. Formaufbau* in "Jahrbuch d. Archäol. Forschungen u. Fortschritt-Inst.," 44, 1929 e, più estesamente, in "Forschungen u. Fortschritt-Inst.," 5, 1929, n. 12, p. 136 sgg. Ulteriore esempio, la progressiva trasformazione dei tipi dei medaglioni romani nell'arte nordica tra gli inizi del IV e la metà del V secolo, che giunge anche in questo caso a motivi disorganici e lineari: H. OEBERG, *Guldbrakteaternas från nordens Folkvandringstid*, "Vitterhets histor. a. antikvitets Akad. Handlingar," 53, Stockholm, 1942. Per una raccolta fotografica con ottime riproduzioni e ingrandimenti, si hanno adesso le tavole di L. LENGYEL, *L'art gaulois dans les médailles*, Montrouge S., 1954, accompagnate da un testo puramente letterario ed esaltante l'eternità dello spirito celtico, il che è cosa altrettanto goffa che l'esaltazione, tra noi, dell'eternità dello spirito romano. Fedele alla propria tesi di non avere interesse alla ricostruzione storica, ma solo alla suggestione attuale delle opere d'arte del passato, A. MALRAUX ha parlato di queste monete con la consueta acutezza e sensibilità, prendendone pretesto per divagazioni letterarie nella sua *Psychologie de l'Art*, III: *La monnaie de l'absolu*, Paris, 1950, p. 192 sgg. La posizione che assume il Malraux di fronte all'opera d'arte è del tutto contraria alla nostra: noi cerchiamo di inserire l'opera d'arte nella storia, e di arricchire, in conseguenza, la nostra comprensione della formazione dell'opera d'arte e la nostra conoscenza culturale del passato; egli si interessa a registrare ed interpretare l'emozione estetica che viene comunicata alla sua sensibilità odierna, e non tanto dall'opera d'arte, quanto dalla riproduzione fotografica di essa. L'album completo delle riproduzioni delle opere di Picasso lo interessa più di un'opera originale dell'ar-

trasposizioni, direttamente da quella organica naturalistica (Tav. II, *a*).¹⁶

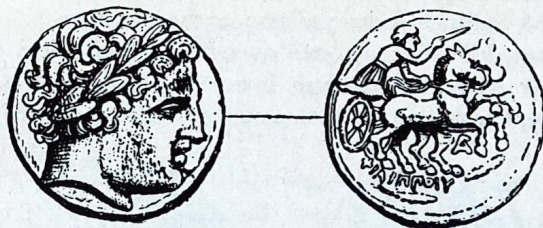
Gli esperti di numismatica celtica conoscono bene questa circostanza. Ma poiché la numismatica celtica non è proprio tra le materie che formano il bagaglio di nozioni obbligatorie, occorre soffermarsi un momento per illustrare questo fatto apparentemente singolare: e in ciò consiste la prova sperimentale alla quale alludevo poc'anzi.

Secondo l'opinione di alcuni numismatici, le popolazioni celtiche della Gallia giunsero già attraverso gli stanziamenti commerciali greci di Massalia (Marsiglia) in contatto con la monetazione aurea macedonica, imparando a usarla e ad apprezzarla come elemento di scambio assai comodo e a valore fisso. In tal caso, già nella prima metà del secolo terzo a.E.v., esse avrebbero iniziato a coniare monete proprie in oro, imitando la moneta già nota e apprezzata. E la imitarono abbastanza bene e fedelmente in tutti i particolari, fin nella iscrizione *Philippou* in lettere maiuscole greche sotto ai piedi dei cavalli nel rovescio (figg. 1, 2). Le più antiche di queste monete sono

tista. Questo colmo di intellettualismo, che si potrebbe paragonare alla ricostruzione di tutto un mondo che il Proust faceva nel chiuso della sua camera ovattata, manda, naturalmente, in visibilo i salotti raffinati ed i cenacoli decadentistici. Come giuoco di società, infatti, è tra quelli per i quali occorre più finezza ed intelligenza. Ma la cultura storica non vi ha parte.

¹⁶ Oltre che nella conferenza citata nella premessa, ho toccato questo problema nelle dispense universitarie dell'anno accademico 1951-52: *Inizio e caratteri della Tarda Antichità nella Scultura Romana*, Firenze, p. 77 segg.

state trovate nell'Alvernia; ben presto anche altre popolazioni galliche, oltre gli Arvernii, seguirono l'esempio, ed abbiamo monete degli Aulerci Cenomani (zona del Maine), che imitano non più l'originale greco, ma le imitazioni locali (Tav. III, *a*). Il distacco dal modello originale è, naturalmente, più forte; ma



Figg. 1 e 2. - Moneta celtica degli Arvernii, d/ e r/. Oro. II sec. a.E.v. (B. 54; BN 3614.) Imitazione dello statère d'oro di Filippo di Macedonia: cfr. tav. II, *a*.

si tratta sempre dell'immagine di una testa umana, ben espressa in ogni suo particolare, anche se in taluni esemplari (fig. 3) si nota una forte tendenza a semplificare le forme, ad abolire i passaggi schematizzando le masse principali. Il rovescio della moneta di Filippo mostrava, come abbiamo detto, una biga. Per quanto oggetto non estraneo alla esperienza dei popoli gallici, questa immagine più minuta nel dettaglio, più complessa, subisce maggiori variazioni. Ma sono variazioni che ci attestano la capacità di questi artisti barbarici non solo a copiare, ma anche a inventare immagini: vediamo, in un caso, che lo spun-

to offerto dalla figura equina è trasformato in una rappresentazione che doveva essere assai familiare nell'ambiente locale: una cavalla con il suo puledro (Tav. III, *b*). Al disopra della cavalla, al posto che nell'immagine originaria era occupato dall'auriga, è stato collocato una specie di drago, desunto dalle figure analoghe che costituivano le insegne di certe tribù galliche e che vediamo anche aleggiare al disopra delle teste dei combattenti in taluni rilievi di età romana. In altro caso, invece (fig. 4), il cavallo è divenuto un mostro a testa umana e l'auriga un'esile



Fig. 3. - Moneta celtica degli Aulerci Cenomani, d/. Oro. II sec. a.E.v. Imitazione della moneta fig. 1. (BN 6851.)



Fig. 4. - Moneta celtica degli Armorici, r/. Oro. II sec. a.E.v. (B. 24v.) (Derivazione dal r/ fig. 2. Per il d/ cfr. fig. 19.)

figura che di umano ha più solo uno schema sommario. In altro caso ancora (Tav. IV, *a*) la testa Apollinea ha assunto i tratti tipici di un individuo celtico, con i baffi spioventi. Queste varianti sono sufficienti a persuaderci che le ulteriori alterazioni formali non sono effetto di una incapacità artistica, di

una rozza impotenza a dominare la forma, come semplicemente qualcuno potrebbe esser portato a credere. Nelle successive variazioni agiscono invece due elementi, in diverso grado: agisce, in secondo piano, il processo di consunzione che subisce qualsiasi forma che attraversi una serie di copie (consunzione che possiamo seguire assai bene nelle vecchie ornamentazioni a stampino dei decoratori di stanze dell'ultimo Ottocento, o nei motivi ricorrenti delle cornici architettoniche che imitano le serie classiche) ma agisce, principalmente, una peculiare visione formale, antinaturalistica, antiorganica.

Le singole monete delle tribù celtiche non sono databili ad anni determinati, neppure quando (non prima della fine del secondo secolo a.E.v.) appaiono su di esse anche iscrizioni autonome in caratteri romani. Ma ci sono due elementi cronologici: uno numismatico, che ci permette di disporle in serie, in modo da poter affermare che un determinato pezzo è posteriore a un altro; e un secondo elemento, storico questo, che ci permette di stabilire i limiti estremi della emissione di queste monete.

Il primo elemento è dato da un fenomeno (purtroppo ben noto anche a noi) che si chiama inflazione: la moneta, anche d'oro e d'argento, come son queste, non conserva il suo rapporto originario tra peso e valore, ma tende a ridurre sempre più il suo peso e ad assumere un valore nominale rispetto a quello originario. Ogni emissione diviene, per cause di politica economica, coniata un poco più leggera

della precedente: ecco quindi creato un criterio per disporre le monete in serie cronologica discendente. Possiamo esser certi che la moneta della fig. 1 è anteriore a quella della fig. 3 e quella della fig. 5 anteriore a quella della fig. 8 e così via. L'altro elemento è dato, come si è detto, dalla storia: nel 118 a.E.v. si ha la fondazione, in Gallia, della stazione commerciale di Narbo Martius e il contatto diretto con la moneta romana.



Fig. 5 - Moneta celtica della regione Metz-Lussemburgo (Mediomatrici?) d/, oro basso. (BN 8991; B. 407.)

Attorno al 69 il commercio era già tutto in mano ai mercanti romani; poi, col 50, si ha la conquista di Cesare e l'interdizione di coniare monete d'oro e d'argento. Perciò questa monetazione cessa.¹⁷ Recentemente è stata proposta l'ipotesi, che appare molto verosimile, e alla quale si potrebbe portare anche l'appoggio di qualche ragione stilistica (immagini come quella della Tav. IV, a), di far iniziare l'imitazione delle monete macedoniche non già dal terzo, ma dalla metà del secondo secolo a.E.v. Le grandi vittorie romane in Grecia (a Cinocefale, 197 a.C.; a Pidna, 168 a.C.) avevano recato a Roma, come attestano le fonti storiche, un immenso bottino di tali monete e queste dovettero

¹⁷ BLANCHET, *op. cit.*, I, pp. 175-177.

venir usate come circolante aureo per i commerci esteri.¹⁸ In tal caso, lo sviluppo della monetazione celtica si conterrebbe fra il 190 e il 50 a.C. Ad ogni modo, il fenomeno di trasformazione, che solo qui a noi interessa, sarebbe sempre avvenuto entro lo spazio di circa un secolo. Le figg. 3-10 ne mostrano le tappe.

Si nota, prima di tutto, una riduzione della parte facciale dell'immagine e un conseguente ampliarsi della parte rappresentante i capelli e la corona di lauro (figg. 5-7). Si riduce e si trascura, cioè, l'elemento figurativo, organico, naturalistico, a profitto



Fig. 6. - Moneta celtica dei Bellovaci, d/. Oro. (BN 7888.)



Fig. 7. - Moneta celtica degli Unelli, d/. Oro.

di quello ornamentale, non organico. Finalmente questo solo resta predominante e in esso la successione ritmica delle foglie della corona, unico elemento anorganico della immagine primitiva, è la sola che rimane quasi inalterata (fig. 6, Tav. IV, b). L'arcata orbi-

¹⁸ E. T. LEEDS, *Celtic Ornament*, Oxford, 1933, p. 86, n. 1, riferisce a questo proposito l'opinione di G. C. BROOKE.

tales e il nesso naso-bocca si cristallizzano in forme curve, semicircolari (che faranno chiamare queste monete ai numismatici le monete *au croissant*). Dalle monete delle figg. 8-10 all'immagine già veduta nella Tav. II, *b* il passaggio è breve. Ora che si è per-



Fig. 8. - Moneta celtica degli Atrebat, d./Oro. (BN 8598.)

corsa la serie, potremo riconoscere anche in quella gli elementi originari: la curva dell'orbita e delle labbra, il posto già occupato dall'occhio, la derivazione della doppia serie di rettangoli dalle foglie della corona; il tutto disposto con una innegabile armonia di pieni e di vuoti, di quadrati e di cerchi.

La trasformazione di una forma naturalistica e organica in anorganica e astratta (geometrica) può avvenire in due modi, che è facile distinguere con un giudizio di qualità. Uno di questi modi di trapasso è quello dovuto all'usura che le forme subiscono sempre che sieno sottoposte a lunghe serie di ripetizioni meccaniche, senza che si rinnovi più il contatto con la forma originaria. Via via le forme si abbreviano, perché si tende a ottenere il medesimo effetto con minore sforzo; e si finisce col perder di vista il loro significato originario. Potremmo chiamare questo modo un passaggio per stanchezza, per logoramento, una trasformazione negativa. E i suoi prodotti finiscono per essere ottusi, amorfi, insignifi-

canti. Altro modo è, invece, quando le forme naturalistiche vengono abbreviate consapevolmente e se ne trae un determinato effetto espressivo, più facile ad afferrarsi dallo spettatore e perciò di effetto più



Fig. 9. - Moneta celtica degli Atrebat, Oro. (B. 294; BN 8598.)
D/: testa laureata; r/: cavallo.

immediato. In questo caso la forma naturalistica non viene più *letta* nel suo originario significato di rappresentazione di un oggetto determinato, ma nella associazione di masse, di volumi, di linee che la com-

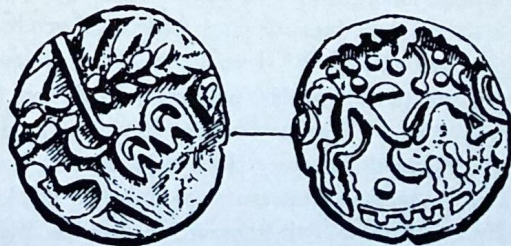


Fig. 10. - Moneta celtica degli Atrebat, Oro. (B. 295; BN 8593.)
D/: testa laureata disgregata; r/: cavallo.

pongono e che vengono poste in risalto e fatte vivere in modo autonomo. E questa potrebbe esser detta una trasformazione positiva (anche se noi potremo considerare in modo negativo il suo risultato finale e lo sforzo che ad esso conduce). I suoi prodotti palesano, in questo caso, uno *stile*.

Nel caso delle monete celtiche non possiamo attribuire il coerente processo di trasformazione né alla insipienza tecnica, né, come abbiamo visto, alla incapacità formale (che si sarebbe dovuta manifestare di più nei primi tentativi) e tanto meno al caso. Vi avrà parte, come si è detto, il fenomeno di logoramento; ma in maniera non unica né decisiva, perché le forme che ne risultano sono tutt'altro che amorfe e ottuse, ma contengono una innegabile carica di energia. Il processo di trasformazione va considerato come positivo. E nessuno potrà parlare, qui, di moda, di speculazione dei mercanti d'arte e di presa in giro del pubblico: i popoli allo stato barbarico, come gli uomini semplici, sono, per fortuna, persone serie. E questo caso è anche al di fuori di ogni sospetto di cerebralisimo intellettualistico. Vi deve essere, dietro a forme come queste, una particolare concezione delle cose, un principio legato a una particolare situazione umana.

Un tentativo di interpretazione della mentalità che sta dietro a queste forme era stato proposto da Anatole France in uno dei Racconti di Jacques Tournebrouche. Questo racconto ha come protagonista Commio, l'Atrebat, il *Commus rex* dei Commentari di

Cesare. Lo scrittore immagina che, prima amico dei romani, poi loro nemico e dandosi alla guerriglia tra i boschi, Commius torni travestito in quella che era stata la sua capitale, Nemetocenna. Lasciatela come un agglomerato di capanne ovali stuccate con l'argilla, e di baracche rettangolari coperte di frasche, egli la trova trasformata in una città romana con grandi edifici in muratura, coperti di tegole, e con portici adorni di pitture. Egli guarda le pitture, ma il loro aspetto gli rimane incomprensibile "perché," dice lo scrittore, "egli non si faceva una idea sensibile delle forme variate dei corpi e non era tormentato dal desiderio della bellezza." In quelle immagini "egli non discerneva che poco, con i suoi occhi che sapevano solo distinguere le fronde degli alberi e le nuvolaglie del cielo torbido." Lo scrittore, che certamente aveva notato le singolari figure della monetazione celtica, aveva forse anche avuto esperienza di come persone vissute sempre in contatto con la natura e non abituate a leggere immagini figurate, stentino a riconoscere le raffigurazioni in una rappresentazione che non sia plastica, a tutto tondo e palpabile, ma si distenda, con certe indispensabili convenzioni, soltanto entro due dimensioni.

Ma prima di andare avanti, vediamo qualche altro esempio, e qualche altra interpretazione.

Dinanzi a monete come quella della fig. 11, dove accanto al ricordo della corona di alloro e alle deformazioni del profilo, si scorge una specie di cono ro-

vesciato che pare da un cerchio rotondo simile a un occhio, qualche studioso ha evocato l'immagine dell'ente celtico Cicholusius della leggenda medievale irlandese, che in mezzo al combattimento e nelle contese del delfino e dell'era, subisce delle trasformazioni e metamorfosi tali da disintegrare il suo aspetto umano e dissociare le varie parti del suo corpo:



Fig. 11. - *Moneta celtica del Reno. Oro. (Mus. Bonn.)* Derivazione dalla testa umana.

"Egli inghiotte una dei suoi occhi dentro alle tene, tanto che appena un alone selvaggio avrebbe potuto cavarlo dal fondo del suo cranio alla superficie della guancia; l'altro occhio spunta in fuori e sulla e collocarsi all'esterno dello zigomo... I suoi capelli si torcono attorno alle tene come dei nudi di corno come nelle aperture di una rocca... Così alto, grosso, robusto, lungo, quanto l'altare massiccio di un grande battello ammassato, era il gesto di sangue nero che s'innalzò giusto al centro delle commesse del cranio, perpendicolarmente, tanto che se ne formò una riga sulle druidica, simile a fumo che esce da un pilastrino regale."¹⁰

Accostumati come questo hanno in sé, inconcepibilmente, una certa loro suggestione, ma bisogna stare

—

¹⁰ Citato da A. Gossens, *Les Celtes*, Paris, 1901, p. 210, 226.

in guardia di fronte al pericolo di trarre troppo rapide conclusioni. Essi nascondono sempre l'ansia di una deduzione facile, che finirebbe per spiegare tutto con un sottile senso storico, cioè casuale, che in realtà non spiega nulla, giacché non esaurisce le cose dei perché; e che annulla la storia. A parte il fatto delle convenienze mescolanze di stirpi nell'area vastissima dei popoli celtici, questi fenomeni sono di "civiltà" e non di razza, formati storicamente e non congeniti e preesistenti. Torniamo più avanti su questo punto. Intanto vediamo qualche altro esempio di passaggio dalle forme oggettive e organiche a quelle anorganiche e astratte, sempre nel campo di questa monomorfia.



Fig. 12. - *Moneta di Rhode di Tarragona, intanto nel 6° un tipo analfabeto di incisione, e nel 7° la croce di Rodi. Oro. V/VV a. d. v. (Mus. B. n. p. 978 p.)*

Nella figura 12/3 il punto di partenza è dato dalla monomorfia della croce di Rhode sulla Tarragona, che ripete nel dorso un tipo analfabeto dell'incisione

Euainetos e nel rovescio la rosa a quattro petali stilizzata delle monete di Rodi. Rhoda era colonia di Massalia (Marsiglia) e quindi ricevette direttamente tipi monetali e artigiani greci. Le prime imitazioni (fig. 13) sembrano databili ancora all'inizio del terzo

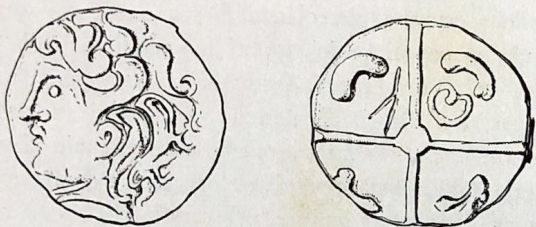


Fig. 13. - Moneta celtica dei Volcae Tectosages, d/ e r/, imitante il tipo di Tarragona fig. 12. Argento. (BN 2956.)

secolo a.E.v. e provengono dalle regioni del Lot, della Garonna, da Tolosa; sono attribuibili perciò alle tribù dei Volcae Tectosages.²⁰ Anche qui una iniziale imitazione, abbastanza fedele, si altera ben presto per arrivare a forme dissociate, che solo approssimativamente e in modo fantastico richiamano ancora il prototipo e le sue forme naturalistiche.

Si noti come un motivo di pesci introdotto (fig. 14), per imitazione delle più famose monete siracusane, dinanzi al profilo della testa, si trasforma in motivo

²⁰ Sono le c.d. *monnaies à la croix*. Cfr. BLANCHET, *op. cit.*, p. 283.

lineare (fig. 15, Tav. V, a, b), privo di significato, e che poi si salda (fig. 15, b, Tav. V, c, d) agli elementi dissociati della testa in un groviglio del tutto anorganico.

Altri tipi ancora vengono imitati (figg. 16-18), come uno statere d'oro di Taranto con testa di ninfa

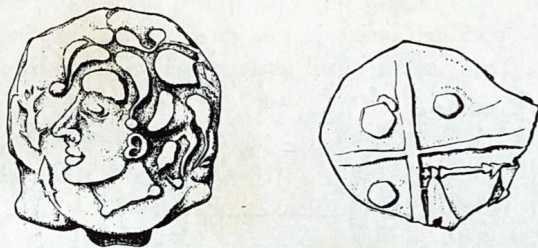


Fig. 14. - a, Moneta celtica dei Volcae Tectosages, derivante dal tipo fig. 12. Argento. (BN 3104.) Cfr. Tav. V. - b, moneta dello stesso gruppo, r/.

e figure di Dioscuri, e talora associati con elementi tratti dal tipo fondamentale della moneta di Filippo che abbiamo vista per prima. Così accade nella terza

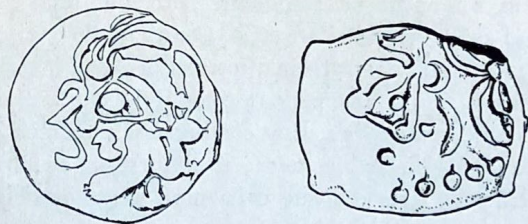


Fig. 15. - Monete celtiche dei Volcae Tectosages. Argento. (Ultima degenerazione del tipo fig. 12.)

moneta della serie (fig. 18), il cui dritto deriva dalla testa di ninfa e il rovescio dalla biga della moneta macedonica, come attesta anche, nell'esergo in basso, il residuo della primitiva iscrizione, dove si vede una serie di segni derivanti dal ben noto *p* greco che si ripeteva tre volte nell'iscrizione *Philippou* (di Filippo).^{20a} Ma ben più singolare appare la trasformazione della testa dell'auriga in una specie di gabbia prismatica. Torna anche qui il gusto per le linee attorte, che

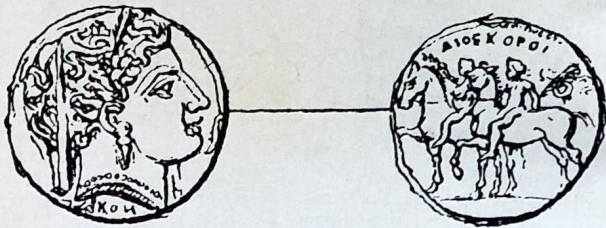


Fig. 16. - Statère d'oro di Taranto, trovato ad Amiens: d/ Testa di Anfitrite; r/ Dioscuri. (B. 29)

si palesa non solo nella capigliatura della testa sul dritto, ma anche nelle aggiunte fatte sulla testa e sul muso del cavallo nel rovescio. Questa preferenza per la linea sinuosa, serpentina, intrecciata come il tralcio del rovo, si può documentare come tipica per la civiltà antica dell'area celtica. Essa condurrà ad immagini del tutto inorganiche, ma talora si limiterà ad agitare i capelli telle teste derivate dalla ninfa tarantina (figu-

^{20a} Ancor più ridotto il ricordo della iscrizione si vede nel r/ della fig. 10.

ra 19), fino a discioglierne i ricci, o in serie di punti (Tav. VI, *a, b*), o in steli in cima ai quali si hanno accenni di forme simili a teste animali (Tav. VI, *a*): elemento interessante, perché ritornerà, più esplicito, quasi un millennio dopo, nelle miniature anglosas-



Fig. 17. - Moneta celtica degli Ambiani (Amiens), derivante dal tipo fig. 16. (La iscrizione nell'esergo del r/ deriva dalla moneta fig. 2) (B. 31.) Oro.

soni (cosiddette irlandesi) nella trasformazione in esse operata di elementi d'origine bizantina (figg. 29, 30).

Questo elemento esisteva in tutta l'amplessima area dell'arte "scitica." Troviamo qui anche motivi per

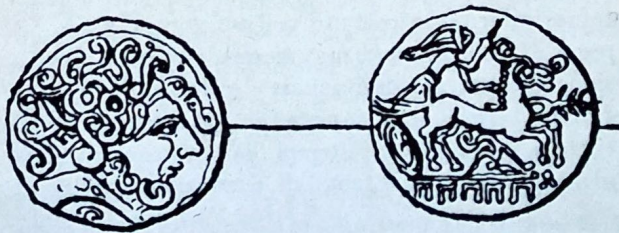


Fig. 18. - Moneta celtica degli Ambiani (Amiens), derivante nel d/ dalle monete figg. 16 e 17 e nel r/ dalla moneta fig. 2. Argento. (B. 35; BN 8380.)



Fig. 19. - Moneta degli Armorici (Redones), derivante dal tipo fig. 16. I sec. a.E.v. Argento. (B. 24r; cfr. BN.6493.) Vedi anche Tav. VI, a.

una moneta dei Parisii (Tav. VI, c).²¹ Esso non è dissimile da quanto osserveremo sopra un rilievo romano di epoca tarda (Tav. XII). Con ciò non intendiamo portare nemmeno un goccio d'acqua al mulino di coloro che suggeriscono di spiegare la trasformazione formale dell'arte della tarda epoca romana come influenza e contatto dell'arte "provinciale." A parte il fatto che crediamo sempre meno alla trasmissione dell'arte per derivazione e influenza, o per "infezione" (ove non si tratti di una semplice moda ristretta a gruppi e a tempi limitati), qui si tratta, evidentemente, non tanto di derivazione, quanto di

altro verso interessanti: l'uso di una specie di solco di contorno e l'irrigidimento di alcune parti del volto, che preludono entrambi alla piena disintegrazione delle forme.

L'uso del solco di contorno e dell'abbassamento del fondo per ottenere il rilievo è un espediente, che ritroveremo anche altrove, per ottenere un effetto plastico con mezzi semplici e immediati. L'effetto che se ne ricava è ben visibile sopra

²¹ Cfr. *L'Histoire de Paris depuis 2000 ans. Exposition de Numismatique et de Sigillographie*. Monnaie de Paris, juin-juillet 1950. Album, pp. 3-6.

posizione analoga: quella posizione che appunto vorremmo riuscire a spiegare nella sua origine.

E in quanto all'irrigidimento ornamentale di alcune parti del volto (fig. 20) abbiamo altri esempi che



Fig. 20. - Moneta celtica degli Armorici (Coriosolitae; provenienza Finistère e Côtes du Nord). Argento. I sec. a.E.v. (B. 218; BN 6616.) Derivazione dal tipo figg. 1 e 2.

ci servono a documentare meglio le varie tappe della trasformazione. La fig. 21 conduce direttamente alla immagine dissociata Tav. VII, a, e il punto di partenza è ancora la testa Apollinea della Tav. II, a. La linea curva in alto, terminata con un globo, deriva dalla dorsale del naso continuata con il sopracciglio, come accenna la fig. 21; e la S capovolta in basso deriva dalla doppia curva delle labbra. Nella fig. 22, poi, si ha l'imitazione da una moneta Romano-Campàna (che a sua volta riproduce un tipo di Giano bifronte e imberbe dalla monetazione di Lampsaco in Misia d'Ellesponto), coniata in argento a Capua fra il 268 e il 250 a.E.v. La prima imitazione, per quanto



Fig. 21. - Moneta celtica dei Viroduni (Mediomatrici: Lussemburgo), derivante dal tipo fig. 1 e precedente il tipo Tav. VII, a. Oro basso. (BN 8992, cfr. B. 408.)

altri esempi), con la prima serie di monete emesse da re Kavasus (o Cavarus), un sovrano barbaro di Transilvania.²² Il rovescio deriva, anche qui, dalla biga della moneta di Filippo; ma il dritto non deriva (come qualche numismatico ha creduto) dal solito dritto con la testa di Apollo, bensì dal tipo di Alessandro-Eracle (336-333 a.E.v.) che solo serve a spiegare la linea verticale del naso, il labbro esageratamente pendulo e, soprattutto, quella barra orizzontale all'altezza del mento (cfr. fig. 24 e Tav. VII, b, c.).

★

L'analisi fin qui condotta ci autorizza a porre innanzi le seguenti asserzioni: che le trasformazioni su-

²² Datazione incerta: FORRER, *op. cit.*, circa 340 a.C.; BLANCHET, *op. cit.*, circa 219-200 a.C.

dura e legnosa, differisce dall'originale solo per maggiore rozzezza; ma nelle emissioni successive la linea naso-occhio si geometrizza, la massa guance-e-mandibola si fa compatta e si stacca dall'elemento bocca, distruggendo ogni spunto organico e naturalistico (figura 23).

Termineremo questa documentazione (che potrebbe essere estesa a una quantità di



Fig. 22. - Moneta celtica dei Mediomatrici (Treviri), derivante da un tipo campano. Oro. (B. 410; BN 8933.)

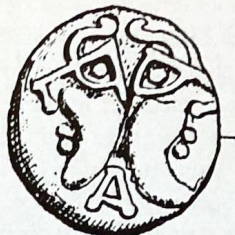


Fig. 23. - Moneta celtica dei Mediomatrici (trovata tra Metz e Thionville), derivante dal tipo fig. 22. Oro basso. (B.I.411, BN 8944.)

bite dall'immagine monetale greca nelle immagini monetali celtiche non sono attribuibili semplicemente a "decadenza" o "mancanza di capacità" (co-

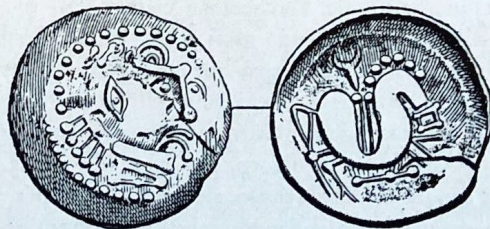


Fig. 24. - Moneta di re Kavasus (330 a 220-200 a.E.v.), Transilvania. Argento. (B. 520, BN 9607.) Il d/ deriva dal tipo fig. 25; il r/ dal tipo fig. 2.

me si sente dire tuttora anche a proposito di tutte le manifestazioni dell'arte astratta moderna), ma che esse corrispondono, evidentemente, a una determinata

visione e prassi artistica, che a sua volta si basa sopra una determinata mentalità, del tutto diversa da quella che si appaga alle immagini naturalistiche, oggettive, organiche: mentalità che sarà, a sua volta, espressione di una determinata struttura. La ricerca di questo rapporto dovrebbe darci non solo una migliore comprensione dello specifico problema contenuto nei due termini di astrattismo e realismo; ma anche qualche occasione per rivedere la interpretazione critica di taluni fenomeni artistici storicamente determinati.

Per un archeologo classico, come è chi scrive queste pagine, il terreno di ricerca che si presenta più familiare e di più diretto interesse è particolarmente quello dell'arte greca e greco-romana, del suo formarsi, del suo svolgersi e della sua crisi di trasformazione finale. Ma bisogna riconoscere subito che, nell'attuale panorama culturale, l'archeologo classico e il suo studio dell'arte greca hanno assai meno rilievo di quello che non abbia l'archeologo che si occupa di antichità sumero-babilonesi, o egiziane, o precolombiane, e che il rapporto della nostra cultura con l'arte greca va liberato da un equivoco, che lo rende sterile.

Vi sono a ciò varie cause, alcune delle quali si possono riconoscere prendendo in esame il cammino che gli studi delle antichità classiche, siano studi archeologici o filologici (cioè studi sulla civiltà materiale e sull'arte o studi sulla lingua e la letteratura), hanno percorso in un secolo, da quando rappresentavano una scienza-guida per tutto l'indirizzo culturale che si diceva umanistico. Ma l'umanesimo tradizionale è

scaduto, non perché ciò di cui si occupava non fosse meritevole di studio e di divulgazione; ma perché proprio per il suo valore di studio-guida, esso fu preso in mano da uomini che rifuggivano dalle conseguenze di un indirizzo progressivo della cultura e che finirono per fare dello studio della filologia classica (e dell'archeologia classica, che ne è un derivato) un elemento reazionario nella cultura europea. Tale carattere reazionario si manifestò in vari modi e aspetti: sia distaccando gli studi filologici dai problemi concreti e dagli interessi vivi del tempo e chiudendoli in una specie di pil-pul (come vien chiamata la formalistica discussione dei commentatori del Talmud) dove per un eccesso di tecnicismo i problemi, che erano stati problemi vivi di cultura, furono chiusi e incapsulati entro una discussione che verteva soltanto più attorno alle ipotesi costruite su quei problemi. Sia, ancora, reazionario per la sua tendenza di casta, di élite, disprezzante i non iniziati a un certo ordine di studi. E, infine, per aver voluto perdere di vista proprio quello che i primi umanisti erano andati a cercare nella civiltà antica e specialmente greca: l'insegnamento alla libertà dell'uomo, nel pieno della sua essenza umana razionale e contro ogni dogmatismo. (Non consideriamo poi che, sul terreno pratico, troppo spesso servì, l'archeologo, di agente, non qualificato, alle mire colonialistiche degli stati europei e dei governi, che a buon mercato si atteggiarono a protettori della cultura e dell'arte.) Chi farà la storia della cultura dell'età liberale dovrà notare, senza dubbio,

l'involuzione alla quale si è qui accennato. Anche restando solo nel campo specifico degli studi di antichità, si resta oggi sorpresi dell'apertura e degli interessi sociali, che furono posti a fondamento dell'analisi storica, e che si trovano manifestati in autori che siamo giustificati, per la loro opera posteriore, di considerare tutt'altro che "progressivi." Non è infrequente trovare nei loro scritti, anteriori alla prima guerra mondiale, espressioni e giudizi che oggi si trovano solo negli studiosi marxisti. Evidentemente, la paura gettata negli animi dalla rivoluzione d'ottobre fu tanta, da far considerare pericolosa, dopo di essa, ogni idea e ogni espressione progressiva e da respingere la cultura tradizionale su posizioni intrinsecamente reazionarie, delle quali non tutti si resero conto.

Ma tutto questo, se spiega un certo diffuso discredito per l'archeologia in genere, non spiega l'attuale interesse di un pubblico abbastanza largo per i risultati delle ricerche archeologiche in terreno non classico. Per renderci conto del perché ciò avviene, dobbiamo osservare che in realtà l'interesse aumenta quanto più "misteriose" sono le civiltà delle quali ci si occupa. Già gli Egiziani sono stati posti quasi troppo in chiaro e stanno passando di moda. I Sumeri, i Babilonesi, gli Ittiti vanno già meglio, senza contare gli Etruschi; meglio ancora i Maya, gli Aztechi, gli Incas. Il Machu Picchu sembra capace di comunicare sensazioni che l'Olimpo e l'Eliconia non sanno più dare. La curiosità, poi, attorno all'arte della Preistoria dilaga in numerose pubblicazioni, che riproduco-

no sempre gli stessi bisonti di Altamira e gli stessi bovidi di Lascaux e lo stesso uomo mascherato della Grotta dei Tre Fratelli. Tutto ciò si spiega, in realtà, non con un desiderio di approfondire e ampliare l'orizzonte culturale e nemmeno col superficiale richiamo che certe manifestazioni artistiche di queste remote civiltà possono sembrare di avere con l'arte contemporanea in certi suoi aspetti; ma si spiega col desiderio di evasione dal presente e dal definito, che è rimasto l'impulso fondamentale, più o meno consapevole, della cultura liberale: evasione dal presente attraverso il sogno, la fantasia, il mistero. Nulla di più piccolo-borghese che queste presunte "fughe" dall'aspetto "borghese" della vita quotidiana. L'irreale attrae, l'irrazionale riposa e giustifica l'incertezza. La Grecia, invece, nella sua arte come nella sua cultura filosofica, letteraria o politica, è la realtà, è la ragione. Perciò non è "di moda." Ma proprio perciò essa ebbe, e può avere, un richiamo preciso ed evidente per tutti coloro che rifiutano, come noi rifiutiamo, l'evasione, il riparo nell'irrazionalismo, il rifugio nel mistero.

È avvenuto d'altra parte che anche gli studiosi di antichità si siano, o chiusi in un puro e quasi timoroso tecnicismo, o abbiano corso il rischio di sostituire il mito neoclassico, col quale era sorto lo studio dell'archeologia artistica, con altri miti più torbidi, quando non facciano addirittura anch'essi appello al Mistero, come sarebbe ovvio che facesse un taumaturgo, ma come non è lecito che faccia uno storico. (Quan-

do, s'intende, non si limitino anch'essi a tirare a campare, interessati solo a un carrierismo personale.)

Per conto nostro, siamo andati scoprendo sempre meglio quanto il "misticismo estetico" del Winckelmann e dei suoi epigoni diretti e indiretti abbia non solo falsata, a suo tempo, la visione dell'arte greca, ma ne abbia addirittura provocato l'ostracismo dalla cultura contemporanea più viva; il che riteniamo avvenuto con danno per essa.²³ Con le teorie sul Bello Assoluto, fosse inteso esso più o meno come il riflesso di una perfezione soprannaturale, e quindi più o meno trascendente, andò di pari passo l'identificazione di questo Bello Assoluto, nella sua realizzazione terrena meno imperfetta, con l'arte greca "classica" del quinto e del quarto secolo avanti l'era volgare. Accadde allora che l'arte greca venisse identificata con la "bellezza ideale," sicché nel culto intellettualistico e metafisico di questa Bellezza, prevalse (come

²³ L'espressione "misticismo estetico" a proposito del Winckelmann fu usata da Federico Schlegel nei suoi *Pensieri sulla Filologia* (circa 1798; cfr. la mia *Storicità dell'Arte Classica*, Firenze, 1950, 2^a ediz., p. 4 sg.). Sul declinare dell'ammirazione per l'arte greca (o, meglio, di ciò che si credeva che l'arte greca fosse) nel gusto moderno cfr. la mia conferenza *Situazione dell'arte greca*, Accad. dei Lincei, "Problemi Attuali," n.° 19, 1950. Ritengo però superato da ulteriore approfondimento del problema quanto ivi è detto sul rapporto fra la nostra sensibilità moderna e l'arte greca arcaica; o, più esattamente, ritengo che il rapporto con l'arte arcaica sia da far rientrare nel gusto per il primitivo, che è un aspetto contrario alla ricerca di un'arte della realtà, quale si può invece configurare con l'accostamento al periodo classico dell'arte greca. Che, tuttavia, con ciò non si intenda auspicare a un nuovo classicismo, dovrebbe apparir evidente dalla critica qui fatta al neoclassicismo.

non poteva non accadere) l'espressione di uno sterile accademismo. Quando, col Romanticismo, e più crudamente col Realismo della seconda metà dell'Ottocento, si reagì a quell'accademismo (e poi si giungerà a ingiuriare la Bellezza, come farà il Rimbaud), si rifiuterà, insieme all'accademismo, anche l'arte classica: cioè l'arte greca, che ne era stata proclamata l'interpretazione più perfetta. Ho già ricordato altrove l'osservazione, che la poesia del Baudelaire esalta la Venere negra proprio perché quella classica è bianca²⁴: e come i critici più aderenti ai movimenti detti "d'avanguardia" dell'arte contemporanea, fino a ieri, abbiano espresso nettamente la propria avversione all'arte "classica" dell'antichità. In realtà la loro avversione andava all'immagine che di quell'arte era stata loro fornita dalla cultura dell'età precedente, che per questa parte non fu rinnovata, anzi fu incrostata di simboli, deteriori perché più superficiali e casuali del vecchio mito neoclassico.

Le norme che si era creduto di poter attribuire al-

²⁴ *Situazione dell'arte greca*, cit. alla nota precedente. La citaz. è da J. ORTEGA y GASSET, *La deshumanacion del Arte* (1925), Obras, vol. III, 1947, p. 379. Tipica per l'incipiente negazione della supposta arte greca è la tirata di P. J. CIAADAIEV nella terza delle sue *Lettere sulla filosofia d. storia*, Bari, 1950, p. 146 sg.: "Tutta la bellezza, tutta la perfezione di queste figure deriva dalla perfetta stupidità che esprimono; per poco che il segno della ragione osi prodursi sui loro tratti, l'ideale che c'incanta immediatamente svanisce. Non è affatto dunque il volto dell'essere ragionevole che noi contempliamo, ma quello di non so quale animale umano, essere fittizio, specie di mostro prodotto dagli eccessi più sregolati dello spirito, la cui immagine dovrebbe non riempirci di piacere, ma piuttosto disgustarci." (Le *Lettere* furono composte attorno al 1830-40.)

l'arte classica greca si erano formate, in effetti, sulle copie di età romana derivanti, con più o meno fedeltà esteriore, da originali greci più antichi, ormai scomparsi; erano queste copie che avevano fornito il materiale alle costruzioni teoriche winckelmanniane e che erano ciò che restava dell'arte antica prima delle grandi imprese di scavo archeologico in Grecia e in Oriente, intraprese dalla seconda metà dell'Ottocento in poi. L'astratta freddezza neoclassica si rivela, in modo esemplare, nel fatto che da quelle copie slavate fu ripreso nella statuaria l'occhio vuoto di sguardo nel quale pupilla e iride non sono segnate. Sul fatto di quegli occhi vuoti si amò teorizzare, trovandovi una riposta e sublime espressione dell'"idealismo" dell'arte greca, fino al retorico e banale decadentismo letterario dannunziano: "gli Antichi accaccarono le statue."²⁵

Invece, si trattava solo di un tenace errore archeologico. Oggi sappiamo che le statue greche e romane avevano sempre avuto l'occhio segnato: dipinto a colore nei marmi, incrostato di paste vitree nei bronzi, segnato a stecca e colorito nelle terrecotte, e ciò dall'età arcaica alla fine della civiltà antica. L'occhio è, anzi, sempre stato un elemento fondamentale di espressione, legato a un sentimento antichissimo e primitivo sulla magia dello sguardo.²⁶ Mai un artista gre-

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *La Gioconda*, atto III, scena 2.

²⁶ Cfr. D. FREY, *Dämonie des Blicks*, "Abhandl. d. Akad. d. Wissensch. u. Literatur in Mainz," (Rendiconti d. Accad. di Scienze e Lettere di Magonza), 1953, n.° 6.

co o romano avrebbe potuto concepire, nella sua reale urgenza di concretezza, una statua senza sguardo. Sicché l'errore, fondato sul fatto che il tempo aveva quasi sempre fatto scomparire il colore, teorizzato poi dal neoclassicismo, ci appare tipico per la mentalità tutta astratta e intellettualistica di quella corrente della cultura europea, gli echi della quale ancora in parte sopravvivono. Non erano caduti, però, nell'errore gli artisti del Rinascimento, che pure a quelle statue antiche si erano rivolti come a una seconda e più perfetta natura.

Il rifiuto della tradizione neoclassica avvenne, nelle punte avanzate della cultura europea, prima che ci si potesse render conto che quasi tutto ciò che dal Winckelmann e dai suoi anche tardi seguaci era stato ritenuto come la manifestazione più tipica dell'arte greca classica non era, in realtà, altro che il giuoco manieristico delle variazioni condotte sulle forme dell'arte veramente classica da parte di tardi rielaboratori e copisti; e che i veri originali greci o erano ancora da disseppellire sotto la terra e le macerie, o erano ancora da riconoscere nella loro realtà estetica. Pertanto, la cultura europea sviluppò, a un certo momento, di fronte alla stucchevole adorazione perpetua dell'antico (si vedano p. es. certe note di Ingres²⁷) una avversione antiaccademica ormai concretata, senza poi sottoporre a revisione (perché a ciò non sollecitata in modo valevole dalla cultura specialistica) la sua validità nei confronti della vera arte greca. Eppure, la più

²⁷ J. D. INGRES, *Note e Pensieri*, Milano, 1946, p. 112 sgg.

bella smentita alla falsa interpretazione winckelmanniana dell'arte greca era, del resto, venuta assai presto sul terreno concreto della esperienza: quando i suoi seguaci si erano rifiutati a lungo e ostinatamente di avallare l'acquisto dei marmi Fidiaci strappati al Partenone da lord Elgin, reputandoli indegni di colui che la tradizione esaltava come il più grande scultore greco e ritenendoli piuttosto da assegnarsi alla "decadenza romana." Ancora intorno al 1880, l'incomprensione, dovuta allo stesso abbaglio critico, si ripeteva per i marmi del tempio di Zeus a Olimpia (Tav. VIII), giudicati di fattura rozza e provinciale dai loro scopritori. Segno evidente che il metro col quale si misuravano le opere dell'arte greca era sbagliato. Ciò non sospettava certamente il diplomatico autore di un disegno, inciso in rame, che esibiva nella sua stampa *"Il Partenone emendato dai suoi errori!"*

Va detto anche che la assai lunga persistenza dell'abbaglio neoclassico non fu dovuta soltanto a particolare ottusità culturale, a particolare insensibilità estetica degli archeologi o all'esser stati con particolare preferenza esponenti della involuzione reazionaria in seno alla cultura moderna. C'entra anche questo, senza dubbio. Ma quella persistenza in un errore critico fu dovuta, particolarmente, al fatto che l'interpretazione winckelmanniana, estesa e precisata dalle generazioni di studiosi che costruirono la fase filologica dell'archeologia, coincideva con quanto dell'arte era stato detto da quegli autori antichi, latini o greci (ma tutti di epoca imperiale romana, e per-

ciò essi stessi non più diretti partecipi o testimoni di quelle grandi creazioni), che costituiscono per noi le principali fonti letterarie per la conoscenza dell'arte antica. La coincidenza fra il gusto archeologico e le fonti letterarie non era dovuta, come si credette, all'incontro sul piano della verità, bensì al fatto che quegli autori antichi, attraverso le loro fonti tardo-ellenistiche, erano stati a loro volta i rappresentanti di una prima interpretazione "neoclassica" dell'arte greca. Questa interpretazione si era formata ad Atene (e poi di là si era diffusa) sotto la spinta di una precisa situazione storica. Atene, perduta la libertà sotto il dominio macedone (e poi, dalla metà del secondo secolo a.E.v., sotto a quello dei Romani che agli inizi del secolo si erano presentati come "liberatori") si era andata rivolgendo a una esaltazione letteraria, intellettualistica, di quell'epoca, che era stata quella della maggiore sua fortuna politica e che non a caso coincideva con un periodo di altissima produzione artistica. In questo rivagheggiamento dell'arte dei tempi della libertà e della grandezza, la cultura tardo-ellenistica trovava un conforto e una ragione d'essere. Questo è il senso e il motivo di fortuna della corrente artistica "neo-attica," che domina quasi incontrastata sino a tutta l'età di Augusto e dei suoi immediati successori (età giulio-claudia) e che sopravvive anche assai più tardi nella cultura romana.²⁸

²⁸ Per una raccolta dei documenti sulla formazione del gusto artistico nella cultura romana: G. BECATTI, *Arte e Gusto negli Scrittori Latini*, Firenze, 1951.

Questo è, a mio avviso, il substrato ideologico delle trattazioni letterarie dalle quali massimamente trasero notizie e indirizzo critico gli scrittori del primo e del secondo secolo dell'era volgare, le cui opere costituiscono per noi le massime fonti d'informazione (Plinio, Pausania, Quintiliano, Luciano, ecc.). Come è noto, di proposito essi non citano, se non per qualche motivo incidentale, nessun artista posteriore al quarto secolo a.E.v.

È stato necessario spogliare l'immagine scolastica dell'arte greca tramandata nella nostra cultura, di tutte le ingannevoli costruzioni accumulate su di essa per arrivare, solo adesso, a persuadersi che l'arte greca non è tanto l'arte del Bello Ideale, quanto invece l'arte della Realtà nel più pieno senso del termine. Resti ben chiaro, pertanto, che noi non tendiamo a un nuovo classicismo. La civiltà artistica greca fu l'unica, tra le civiltà del mondo antico, a superare quella sintesi decorativa che rendeva ancora, pur con tutti i suoi ricchi fermenti, lo stile greco arcaico (650-480 a.E.v.) partecipe del mondo artistico svoltosi precedentemente, per tre millenni, in Mesopotamia e in Egitto.

La Grecia dell'età arcaica, con le sue forme geometriche, era apparsa, quando fu scoperta alla cultura europea nel corso dell'Ottocento, come la testimonianza dei primi passi che l'umanità avesse tentato nel cammino dell'arte in senso assoluto. Le si dette il nome di "arcaica" che vuol dire, appunto, "degli inizi" (dal greco *archè*). Poi venne la inattesa

rivelazione dell'arte cretese pre-ellenica, che, con l'apparenza di una maggiore libertà formale e col suo repertorio naturalistico, mostrava che mille anni prima si era già "saputo" disegnare in modo ben diverso. Sicché gli schemi dello svolgimento artistico, che erano stati così ben accomodati a una linea parabolica di sviluppo, ne restarono sconvolti: ancora una volta la costruzione teorica veniva battuta dalla concretezza dei fatti.

Poi si scoprì, più "vera" di tutte le espressioni delle grandi civiltà artistiche, l'arte delle grotte abitate dall'uomo paleolitico; e poi gli archeologi misero in luce strati sempre più remoti della civiltà artistica egiziana e di quella mesopotamica. Si è dovuti arrivare, perciò, alla conclusione che l'arte greca rappresenta, in realtà, non un inizio, ma l'ultimo fiore di un millenario svolgimento storico dell'arte. Anche se ogni civiltà produce da se stessa il proprio linguaggio artistico e le "influenze," così comode a risolvere ogni problema nella storia puramente formalistica dell'arte, non hanno efficacia se non come soluzioni più facili per un problema già maturato, l'arte greca ebbe sue radici nell'arte dei paesi di civiltà millenaria che si affacciavano sul bacino orientale del Mediterraneo. Essa appartiene, nel suo inizio, ancora a quelle stesse civiltà artistiche: ma poi sarà l'unica a superarne l'orizzonte e ad aprire vie nuove alla espressione per mezzo della forma figurata, così come sarà l'unica che aprirà vie nuove allo spirito umano; vie sulle quali la civiltà europea ha camminato sino a ieri, e che sono tutte

vie che conducono a una più completa padronanza del mondo nella sua realtà.

Le antiche civiltà artistiche della Mesopotamia, dell'Asia Minore e dell'Egitto, riflettendo in ciò le rigide costruzioni gerarchiche dei loro stati, avevano sempre cercato di ridurre le infinite varietà delle forme della natura entro schemi sintetici altamente decorativi, che consentivano una ripetizione soddisfacente anche senza l'impulso di una nuova forza creativa. Ciò permise lo stabilirsi di una tradizione artigiana di alta qualità; ma, ciò nonostante, essa finì per ridursi a formule senza vita. Tipica è, per queste civiltà (come lo attestano i documenti scritti che esse hanno lasciato), il richiamarsi continuamente al passato, come all'autorità che possa dare nobiltà e certezza al presente.²⁹ Anche nell'arte, raggiunte assai presto le più felici sintesi formali, avviene un irrigidimento, una ripetizione di formule. Nell'arte egiziana ci vorrà il tentativo di rivoluzione religiosa di Amenophis IV per far irrompere per un istante la ricchezza delle forme naturalistiche; ma la cortina della stilizzazione si richiude ben presto, come espressione di una esistenza atemporale dell'arte, cioè di un'arte che rifugge dall'interesse per il momento transitorio, e per il carattere contingente degli individui. Così i rilievi narrativi di Ramsete II e III trattano eventi storici tremendi, in scene nelle quali non vi è

²⁹ Cfr. H. e H. A. FRANKFORT in *The Intellectual Adventure of Ancient Man*, Chicago, 1946 (trad. ted. *Frühlicht des Geistes*, Stuttgart, 1954).

relazione fra simbolo e attualità. Nell'arte mesopotamica i fatti della storia sono rappresentati come compimento di un comando divino. Nell'arte assira si ha per la prima volta una separazione fra attività divina e attività umana (rilievi con scene di caccia), ma la scoperta decade presto in una squallida ripetizione celebrativa di vittorie sovrane. Tuttavia questo accenno a una visione "laica," che resta unico nell'arte pre-greca, fa subito cercare delle composizioni che sfiorano, per la prima volta, la rappresentazione naturalistica del paesaggio, facendo rivolgere "l'attenzione degli scultori al problema della coerenza topografica; ed essi creano suggerimenti prospettici, mediante diagonali, che rimangono insorpassati fino all'ellenismo."³⁰

Invece nell'arte greca, le forme geometrizzate, appena raggiunto il loro più perfetto e rigoroso equilibrio, vengono animate (e quindi distrutte nel loro geometrismo) da una volontà di espressione più ricca e di adesione ai mutevoli aspetti della realtà. Questa espressione e adesione finisce poi con lo spezzare per sempre la sintesi decorativa millenaria tramandata dalle civiltà pre-elleniche. Il superamento (o, come preferirebbe dire un critico che fosse avverso al naturalismo greco, la distruzione) di quella sintesi decorativa, avvenne nel giro di una generazione intensissima, tra il 480 e il 450 a.E.v. Questo momento segna, nella

³⁰ H. A. GROENEWEGEN FRANKFORT, *Arrest and Movement. An essay on Space and Time*, London, 1951 e già L. CURTIUS, *Antike Kunst*, I, p. 272.

storia dell'arte, il formarsi dell'arte "classica." Ma occorre ritornare oggi a mettere in evidenza che quella stessa generazione si affermò in ogni campo come rivoluzionaria in senso eminentemente progressivo. Nella storia politica essa segna la prima creazione di uno stato fondato su principi che possiamo seguire a chiamare democratici (anche se lasciarono intatto il principio della schiavitù), per confronto con quelli teocratici degli stati orientali e con quelli feudali e "tirannici" della Grecia arcaica, che furono allora aboliti. Gli artisti greci di quella generazione uscirono dalla tradizione formale (e, in fine, formalistica) dell'arcaismo, affrontando in pieno tutti i problemi della realtà. E solo per aver essi compiuto quel passo decisivo, noi li sentiamo ancora partecipi della nostra cultura, e non già appartenenti a un mondo sepolto (come quello mesopotamico o egiziano) al quale ci si affacci per bisogno di completezza storica, per colta curiosità o per desiderio di evasione dal mondo presente.

Fu l'afferrare la realtà, in un modo mai più raggiunto con altrettanta intensità e absolutezza, la vera caratteristica distintiva della civiltà artistica greca; fu un realismo che nessun'altra civiltà artistica aveva mai così pienamente e chiaramente posto come problema essenziale della propria ragione d'essere. Solo la civiltà artistica europea, dal rinascimento in poi, se la propose di nuovo, pur senza mai raggiungere un così pieno possesso (perché nella sua posizione entravano anche altri e diversi elementi), e non senza

un richiamo esplicito all'antico, al quale si guardò come a una realtà più intensamente vera della stessa natura. "Guardatelo," (il modello vivente), dirà ancora Ingres: "è come gli antichi, e gli antichi sono così. È un bronzo antico!"³¹

L'estetica del Bello Ideale, sulla quale si era fondata l'interpretazione neoclassica dell'arte greca, si richiamò a Platone; e anche perciò si credette di aver trovato una coincidenza storica con i fondamenti dell'arte greca. Ma anche qui si era in errore, per errore di impostazione del problema. In realtà, Platone ci si rivela, a miglior considerazione, come un avversario del grande rinnovamento che porterà gli artisti greci alle conquiste più decisive sulla strada della realtà mediante la scoperta della prospettiva e del pieno possesso della terza dimensione, in pittura come in scultura. Questa scoperta, che fu raggiunta nel mondo antico solo dall'arte greca, non fu realizzata per caso, o per una particolare "felicità innata" dei suoi artisti; ma perché le rappresentazioni dell'arte greca non furono mai intese come qualche cosa di atemporale; sempre, invece, come qualche cosa di ben legato al presente: il contrario di quanto avveniva nelle civiltà artistiche precedenti, nelle quali la rappresentazione artistica cercava di raggiungere una sfera al di là del tempo, nella quale potersi meglio eguagliare al concetto del divino. Per Platone, l'applicazione della prospettiva era un cedere all'inganno

³¹ J. D. INGRES, *op. cit.*, p. 65.

dei sensi, in questo caso della vista; e l'artista, il quale applica degli accorgimenti che favoriscono le illusioni ottiche, è da esso considerato quale un ciurmatore, un ciarlatano che invischia altrui con abile presentazione di false apparenze.³² Contro a questi inganni, Platone fa appello alla ragione. La ragione ci dice, infatti, che una figura che a noi appare piccola, perché lontana, in realtà ha le stesse misure di quella che vediamo vicina. In questo caso la ragione darebbe torto all'esperienza dei nostri sensi e ci condurrebbe verso un'arte lontana dalla riproduzione della realtà. È questa la posizione teorica che, consapevolmente o no, ripetono i moderni "astrattisti," come vedremo. Bisogna pertanto distinguere bene ciò che è ragionamento logico, e ciò che è conclusione, razionale o irrazionale, di un problema. A proposito della polemica platonica, possiamo aggiungere che recenti osservazioni hanno posto in evidenza come non solo nell'architettura, ma anche nella scultura greca arcaica si adottassero in quantità gli accorgimenti formali (le cosiddette "correzioni ottiche"), volti a ovviare a certe deformazioni che la fuga delle linee archit-

³² γοήτων ἔστι τις, μμητής ὢν τῶν ὄντων: PLAT., *Sophist.* 235 a.

Si veda il mio articolo *Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista Platonico* in "Studi in onore di U. E. Paoli," Firenze, 1955, pp. 81-95, dove il problema è analizzato sui testi di Platone e posto in relazione con l'arte del suo tempo. Sulle "correzioni ottiche," che erano già note in architettura, ma non erano state riconosciute nel loro esatto valore anche nella scultura arcaica, si ha adesso un saggio di S. STUCCHI, "Annuario Scuola Archeol. di Atene," N. S. XIV-XVI (1952-1954), Roma, 1955, pp. 23-73. Cfr. L. ALSCHER, *Griechische Plastik*, I, p. 79 segg., Berlin, 1954.

toniche o il collocamento in alto delle sculture potevano produrre. Tutte queste "correzioni" hanno però un senso fondamentale: contrastare l'inganno dei sensi, annullarlo, per mostrare le cose *come sono* e non *quali appaiono*. Perciò, la generazione di artisti greci, nata nei decenni di maggiore fermento intellettuale e di affermazione dell'uomo nella sua realtà tutta terrena, che decise non solo di non contrastare a quell'inganno, ma anzi di favorirlo e di giovarsene riproducendone le apparenze artificialmente con la prospettiva, e quindi accentuandolo, dovette sembrare pericolosamente distruttrice ai teorici conservatori come Platone. Ma fu esaltata dal pubblico, e poi dalla tradizione letteraria, come quella che aveva trovato i mezzi per raggiungere più compiutamente l'antica aspirazione alla più piena captazione della realtà, che già si trova nella favola delle statue di Dedalo, artista primevo, che "guardano" e "si muovono."³³

Se dunque i teorici contrastarono nel suo sorgere la riproduzione dell'illusione ottica naturalistica, occorre d'altra parte precisare che solo una mentalità rivolta a una spiegazione razionale del mondo poteva esser spinta a ricercare quelle "leggi" che permettono all'artista di divenire, in modo stabile, possessore dei mezzi di espressione della realtà e non solo di afferrarla una volta e per caso. Afferrarla una volta e per caso, per istinto, avviene, talora, in certe manifesta-

³³ DIODORO SICULO, IV, 76 (cfr. 67 e 87); OVERBECK, *Schriftquellen*, 128; (cfr. 125, 127).

zioni artistiche primitive, dove certe "trovate" rimangono senza seguito, appunto perché raggiunte senza una chiara visione del problema sostanziale da esse risolto, e non costituiscono mai uno stile: pensiamo a certe "libertà" dell'arte etrusca e a certe soluzioni che si riscontrano in ogni tempo nelle manifestazioni dell'arte popolare. (Nell'arte popolare si trovano, per esempio, anche casuali anacoluti, che potranno creare motivi coerenti nella visione consapevole di un artista: come quelli che passano dalla pittura popolare polacca all'arte di un Chagall.)³⁴

E occorre tener desta la distinzione fra una logica formalmente razionale, recata a sostegno di una teorizzazione sostanzialmente metafisica, di contro a un pensiero che tende a una soluzione effettivamente razionale. Analogamente, fra un'arte sorta come prodotto astratto di un ragionamento condotto sopra una concezione di fondo irrazionalistica, trascendente o mistica, di contro a un'arte sorta come cosa viva su una soluzione razionale del mondo. Sono aspetti del tutto diversi della facoltà di ragionamento insita all'uomo, anzi opposti; ma sulla mancata distinzione tra di essi è facile inserire un capzioso ragionamento per cercare di annullare apparentemente la differenza tra una visione del mondo metafisica e una visione del mondo razionale e le conseguenze dell'una o dell'altra sull'attività umana, anche nel campo della forma artistica. Così, il logico ragionamento plato-

³⁴ Alcune pitture popolari polacche di soggetto religioso sono riprodotte nel Catalogo della Mostra tenuta a Wroclaw nel 1948.

nico sboccava, come è evidente, in una visione non razionalistica e, concretamente, in un'arte di tipo arcaico tradizionale. Conteneva dunque un elemento reazionario. Sulla visione platonica, idealistica e mitica rispetto alla vita e al mondo reale, potrà poi, in ben diversa struttura sociale, innestarsi, alla fine del mondo antico, il neoplatonismo di Plotino, tipica produzione culturale evasiva a uso di una élite che cercava di sopravvivere allo sfacelo della classe e della società della quale faceva parte. Anche l'arte, nello stesso tempo, presenterà la prima profonda rottura della tradizione naturalistica e realistica dell'ellenismo: sarà l'inizio del periodo che diciamo tardo-antico o prebizantino. E questo periodo rappresenta un caso tipico per controllare il parallelismo tra sovrastruttura ideologica e sovrastruttura figurativa in una società in fase di trasformazione.

★

Uno dei fenomeni che, nel campo della storia delle arti figurative, maggiormente colpiscono chiunque anche superficialmente se ne interessi, è, infatti, il netto divario e il brusco salto (tale almeno appare) tra l'arte del mondo antico, cioè l'arte greco-romana o "classica," e l'arte del mondo cristiano medievale. Non si tratta soltanto di una evidente diversità di contenuto (tra la figura di un Apollo, Tav. VIII, e quella di un Crocefisso, Tav. IX), ma di una profonda alterazione della forma artistica in generale nei suoi rapporti di volume e di spazio e della stessa tecnica

artigiana nei modi di tagliare la pietra e di plasmare i modelli da fondere nel bronzo, per tacere del disegno nella pittura e nel mosaico.

Appare ovvio che la società medievale, le cui strutture erano fundamentalmente diverse da quelle della società antica, non poteva esprimersi con il medesimo linguaggio artistico. Ma il modo del passaggio e del divario, e le forze che lo regolano, non appaiono chiaramente senza adeguata ricerca. Dobbiamo apprendere, ad ogni modo, che tali mutamenti sono lenti in se stessi, anche se poi appaiono con evidenza quasi improvvisa dopo un lungo periodo di preparazione e di crisi; e che essi seguono lo stabilizzarsi e il concreto vivere di una nuova società, e non le ideologie nella loro maggiore o minore diffusione. La penetrazione del Cristianesimo in Roma non portò una differenziazione formale e stilistica tra arte pagana e arte cristiana; ma una nuova arte si svilupperà dopo che la dinastia di Costantino avrà creato, a Costantinopoli, una nuova società, strutturalmente diversa dalla precedente e che si proclamerà cristiana; il che accade dalla metà del quarto secolo d.C.

Quel fenomeno di mutamento artistico tra l'antico e il medioevo venne assai presto, nella cultura italiana e poi in quella europea, caratterizzato come fenomeno di "decadenza." Ed è singolare che non potesse sembrar contraddittorio far coincidere con una "decadenza" proprio l'avvento di una civiltà nuova riconosciuta moralmente più alta: anche questo dovrebbe metterci in guardia contro le contraddizioni

inerenti alle spiegazioni idealistiche dello svolgimento dell'arte.

Di conseguenza, se quella era stata decadenza, al ritornare in vigore delle forme "classiche" e naturalistiche fu dato, come è universalmente noto, il nome di "rinascita"; ma anche quello di "arte nuova": arte che abbandonava la "rozzezza" dei bizantini e la "secchezza" dei gotici. A quella "decadenza" si attribuirono dapprima cause storiche, e soprattutto si schematizzò la vicenda di una violenta e deliberata distruzione delle opere antiche, sia in odio al paganesimo, sia a seguito delle invasioni barbariche. Il Ghiberti, lo scultore delle porte del Battistero di Firenze, ci dà, all'inizio del secondo dei suoi *Commentarii*, un esempio genuino di questo semplicistico schema storico, che fa, tuttavia, ancora parte del bagaglio intellettuale di larga parte della cultura media tradizionale.³⁵ Dice il Ghiberti: "Adunque al tempo di Costantino imperatore e di Silvestro papa sormontò la fede cristiana. Ebbe l'idolatria grandissima persecuzione; in modo tale tutte le statue e le pitture furon disfatte e lacerate di tanta nobiltà ed antica e perfetta dignità e così si consumaron, colle statue e pitture, e' volumi e commentarij e lineamenti e regole (che) davano ammaestramento a tanta ed egregia e gentile arte. E poi, (per) levare via ogni antico costume d'idolatria, costituirono i templi tutt'es-

³⁵ Cfr. LORENZO GHIERTI, *I Commentarii*, II, c. 1-3 (ediz. MORISANI, Napoli, 1947, p. 33). La redazione dei *Commentarii* cade circa fra il 1447 e il 1455.

sere bianchi. In questo tempo ordinarono grandissima pena a chi facesse alcuna statua o alcuna pittura, e così finì l'arte statuaria e la pittura e ogni dottrina che in essa fosse fatta. Finita che fu l'arte, stettero i templi bianchi circa d'anni 600. Cominciarono i greci [intendi *bizantini*] debilissimamente l'arte della pittura e con molta rozzezza produssero in essa: tanto quanto gli antichi furono periti, tanto erano in questa età grossi e rozzi." (Il Ghiberti, che si proponeva di essere il continuatore di Plinio, e che aveva posto la stramba traduzione dei libri pliniani sulle arti a costituire il primo dei suoi *Commentarii*, dovette certo compiacersi di riecheggiare qui il passo della *Naturalis Historia*, xxiv, 52, sulla "morte" e "ripresa" dell'arte, ripresa che in Plinio e nelle sue fonti tardo-ellenistiche, segnava appunto l'inizio del periodo classicistico, al quale abbiamo accennato.)

Si stabilizzò così l'opinione — distrutte le opere d'arte e gli insegnamenti scritti — che ogni deviazione dalla forma naturalistica dell'arte greco-romana fosse dovuta a *incapacità* tecnica e a barbara rozzezza. Questa opinione, fundamentalmente errata, prevale ancora tra le "persone colte" che non si occupino specificamente di cose d'arte, e nonostante che in molte scuole si insegni la storia dell'arte. Alla fine del secolo scorso, però, con lo sviluppo nella cultura europea di una coscienza storica più attenta che, dinanzi alla più ricca documentazione posta in luce, cercava di uscire dalla semplificazione degli schemi storici predeterminati, e di acquistare sempre meglio con-

tatto con la complessa realtà dei fatti, questa semplicistica e comoda soluzione della "decadenza" e delle sue cause esteriori venne posta in dubbio. Tanto più che, col passaggio dalla prima generazione di pittori dell'Ottocento alla seconda generazione, cioè da quella dei Corot e dei Courbet a quella dei Manet, Monet, Degas e Cézanne, si era prodotto nell'arte moderna un mutamento profondo, che aveva portato alla scoperta di una spazialità plastica sostanzialmente diversa da quella Rinascimentale. Questo mutamento coincideva con un non meno profondo mutamento nella struttura sociale dell'Europa occidentale, cioè col momento culminante della affermazione della nuova classe dirigente. Pur tra lo scandalo dei benpensanti e degli accademici (scandalo non del tutto ancora sopito in taluni recessi di cultura provinciale), ci si accorse che si poteva far arte anche con modi e principi fundamentalmente diversi da quelli "classici" e che tale trasformazione di concezioni artistiche avveniva in un momento che appariva, a ragione, per ogni verso, di progresso e di espansione e non affatto di decadenza.

Allo stesso tempo si era fatto strada nella cultura europea, coll'affermarsi del suo carattere laico, un concetto tra i più fecondi nell'aprire le menti a una giusta valutazione delle cose umane, e dunque tra i più fecondi di progresso: cioè il concetto di relativismo storico. Coll'aver abbattuto il principio di autorità, ci si avvide che anche nella storia non poteva esistere un metro e un peso assoluto: ciò che è da valutarsi

positivo in un dato momento può essere considerato negativo rispetto a un momento diverso.³⁶ Questo era il frutto di ciò che ancora ai compagni di scuola di un Julien Sorel (ma non meno a certe odierne letture per seminaristi), appariva (e appare) "un delitto enorme: quello di pensare e di giudicare da se stesso, invece di seguire ciecamente l'autorità e l'esempio."³⁷ Il concetto di relativismo storico penetrò a un certo momento anche nella storia dell'arte, e così, nel 1893, fu pubblicato il libro dell'austriaco Alois Riegl, *Problemi di stile*, che ebbe una influenza decisiva in questi studi. Applicando appunto il relativismo storico, e osservando l'arte del proprio tempo, egli propose di intendere i mutamenti della forma, che si fanno più evidenti in certe epoche, non come "decadenza," ma come conseguenza di una diversa "volontà d'arte" (*Kunstwollen*). Questo concetto rappresentò, allora, un passo in avanti. Esso è entrato poi nell'uso della critica artistica col termine di "gusto." Con tale termine, però, il mutamento della forma artistica viene spostato da un piano di consapevolezza a un piano di mera intuizione e quindi di fatalità, quasi, o di casualità. Se il termine del Riegl rappresentava un atteggiamento critico che si limita a una constatazione senza indagarne i motivi, il ter-

³⁶ "Siamo stupidi e deboli: abbiamo preso l'abitudine di dire che il socialismo è un bene e che il capitalismo è un male. Ma il capitalismo è un male solo in rapporto al socialismo: in rapporto al medioevo in cui la Russia si attarda ancora, il capitalismo è un bene." V. J. LENIN, "Krasnaia Nov," 28 aprile 1921.

³⁷ STENDHAL, *Le rouge et le noir*, I, cap. 26.

mine di "gusto" è decisamente irrazionale, e rappresenta, perciò, un passo indietro rispetto a Riegl. Secondo il quale, lo storico dell'arte dovrebbe proporsi soltanto di definire i caratteri di ogni mutamento di stile per comprendere, giustificare e descrivere le novità della forma che intervengono, senza chiederne la causa. Anche con questa sua limitazione, la concezione che il Riegl, rinnovatore della corrente di studi che venne detta "scuola viennese," precisò e svolse anche in altre sue opere, rappresentò senza dubbio uno strumento relativamente utile per sbloccare la storia dell'arte dagli schemi accademici e antistorici tradizionali. Esso aprì la via a una migliore intelligenza della forma artistica col renderci abilitati a comprendere e apprezzare non soltanto l'arte "classica," ma anche l'arte dei primitivi, l'arte bizantina (quella prodotta, secondo il Ghiberti, "debilissimamente e con molta rozzezza"); e così quella gotica; e poi l'arte cinese, l'arte negra, non più considerate come curiosità "esotiche." Questa metodologia fornì la giustificazione teorica per quella apertura verso ogni valida espressione artistica, che la mutata sensibilità degli artisti migliori dalla metà dell'Ottocento in poi aveva già trovato ed espresso per conto proprio, ma alla quale era mancata l'autorità di un ragionamento critico, perché si diffondesse anche nella cultura di coloro che non sanno "leggere" direttamente un'opera d'arte: cioè non sanno riconoscere nell'opera d'arte stessa il significato (o linguaggio) delle forme. Dobbiamo quindi considerare l'opera del Riegl in modo

positivo, anche se essa oggi non corrisponde più alle nostre ancora accresciute esigenze di comprensione storica, e se da essa altri studiosi hanno potuto trarre lo spunto a soluzioni di carattere metafisico (come appunto quella che si accentra sul concetto di "gusto" e che è predominante nella critica d'arte tradizionale in Italia) o addirittura svilupparne aberranti svolgimenti esistenzialistici.³⁸ D'altra parte, quella eclettica apertura, quel giustificare tutto con una mostra di superiore capacità di comprensione, e la rinuncia a ogni impegnativa scelta e a ogni preferenza (giacché il critico evita in tal modo di pronunciare un suo giudizio), corrispondeva con esattezza a quello agnosticismo che la società dell'età liberale, dopo raggiunta la propria affermazione, favorì in ogni campo della attività intellettuale. Tale agnosticismo servì bene a neutralizzare o a respingere come "settarie" tutte quelle prese di posizione, quelle scelte e quegli impegni troppo precisati, che sono propri degli uomini "di cattivo carattere" e che avrebbero finito di porre in forse quella incontrastata libertà di azione che i ceti vittoriosi reclamavano esclusivamente per sé. Divenne, insomma, questo voluto e lodato agnosticismo critico, quasi il nuovo sostituto al "non pensare" dell'età precedente. Ne vediamo oggi le conseguenze nei facili schematismi verbali, che hanno reso insopportabile la lettura di gran parte degli scritti di critica d'arte.

³⁸ Cfr. l'introduzione di S. BETTINI alla traduzione italiana di A. RIEGL, *Industria artistica tardo romana*, Firenze, 1953.

In sede di indagine storica, se l'apertura verso la giustificazione di ogni forma artistica fu uno strumento utile di indagine, il suggerimento di limitarsi a ricercare il gusto di un'epoca (o di un artista) si esauriva in effetto in una analisi, che conduce a niente più che a una constatazione di fatto. Si può chiarire il "come," ma non il "perché." Il Riegl stesso ne fu ben consapevole e si guardò bene dall'identificare i risultati del suo metodo con la storia, come fecero i suoi seguaci. Ma egli era dell'opinione che il ricercare le cause d'un dato fenomeno artistico esulasse dai compiti dello storico dell'arte e rientrasse in quelli dello storico generale. Anche se non vogliamo qui prendere lo spunto per confortarci a una sempre maggiore compenetrazione tra storia dell'arte e storia generale, rifiuteremmo sempre questa limitazione, giacché non crediamo a una cultura costituita di compartimenti stagni.

Rifiutando dunque l'opinione corrente e diffusa al tempo suo che l'arte paleocristiana e l'arte bizantina fossero "decadenza" rispetto all'arte greco-romana, il Riegl sostenne che le forme artistiche che si andarono allora affermando, rappresentassero il contonamento di un'aspirazione secolare a collegare i singoli oggetti nello spazio mediante l'elemento luce, anziché mediante la linea e il volume, e la liberazione della figura dal piano di fondo, considerato nell'antichità come generatore di tutte le forme. Che qui, a parte l'esattezza di certe osservazioni formali, si vada verso la metafisica, ce lo indica l'oscurità nella

quale veniamo lasciati riguardo al soggetto, al protagonista di questa aspirazione, di questo "secolare sforzo," come dice l'autore. Sembrerebbe che il protagonista di questo sforzo fosse "la forma artistica," ipotizzata come elemento autonomo. L'osservazione che la luce, cioè il *colore*, prevale sulla forma lineare e plastica nell'arte tardo-antica e bizantina (e poi in quella medievale) è esatta; come è esatta quella dell'annullamento del piano di fondo, che nella scultura greca di età classica rimaneva solido e tangibile punto di riferimento per tutti i volumi del rilievo (ma bisogna anche dire che ciò, più ancora che nel rilievo greco classico, nel quale Fidia già aveva introdotto un elemento pittorico, accadeva nel rilievo neattico, classicistico o neoclassico, che per lungo tempo fu scambiato, come abbiám detto, quale espressione del classico). Ma l'obiezione fondamentale che noi poniamo a quel ragionamento, è proprio contro quel parlare di "sforzo secolare" che ha per soggetto la forma artistica: quasi che la forma artistica avesse e potesse avere una sua vita propria, staccata dall'artista che la realizza e dalla società che determina gli impulsi e la cultura dell'artista.

Questa assoluta autonomia della forma non appare, a ben considerarla, meno antistorica di quella assoluta mancanza di autonomia che alla forma artistica attribuivano i positivisti empirici, i quali consideravano il succedersi delle forme e degli stili come fatti naturali, non meno predeterminati e ineluttabili del nascere, crescere, fiorire e appassire di una pianta

vegetale. Nell'uno e nell'altro caso non siamo più nel campo della storia, giacché protagonista di ciò che avviene è fatta una entità indefinita e indefinibile: o "la forma artistica," lo "stile nella sua evoluzione," o il Fato; oppure, secondo altri, poi, la geografia o la razza. Invece protagonisti della storia sono gli uomini, anche se essi faranno sempre, concretamente, ciò che possono e non ciò che vogliono. Ma il poter fare sarà limitato soltanto dalle circostanze concrete create da altri uomini.

Ciò che nel caso specifico resta valido nelle osservazioni sperimentali del Riegl, è che nel passaggio tra lo stile "classico" e quello "bizantino" e medievale, avviene un mutamento fondamentale nella concezione dello spazio plastico. La tridimensionalità e la prospettiva empirica, che erano state, come abbiamo accennato, combattute conquiste degli artisti greci fin dalla metà del secolo quinto a.E.v., non interessano più, vengono abbandonate, e alla loro spazialità concreta e definita viene sostituita una spazialità astratta, entro la quale le forme della natura non hanno più peso né spessore, perdono la consistenza e perdono, di conseguenza, anche la loro coesione organica. Questa spazialità, che si manifesta nel modo più evidente nei mosaici bizantini, verrà poi da altri definita come spazio trascendente.³⁹

Come abbiamo già accennato, anche nel corso del secolo che va dal 1850 ai nostri giorni, elemento fon-

³⁹ R. KOEMSTED, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg, 1929.

damentale nella trasformazione dell'espressione artistica è stato il mutamento delle relazioni spaziali, che si è prodotto in varie tappe, e che è apparso chiaramente con Cézanne e con van Gogh, le cui soluzioni appaiono, storicamente, premesse necessarie ai successivi passi compiuti da Léger, da Matisse, da Picasso. Allo spazio rinascimentale, che ripeteva con maggior rigore la scoperta classica, e che era, secondo le regole formulate dall'Alberti, uno spazio scenografico con un unico punto di vista centrale situato a circa un metro da terra, si sostituisce dapprima un punto di vista posto in qualsiasi parte e a qualsiasi altezza, poi una visione ravvicinata e frammentaria, che avvierà la disgregazione della organicità delle forme, premessa necessaria al successivo astrattismo.⁴⁰

E quando diciamo "premessa necessaria" intendiamo sottolineare che anche la forma artistica valida rientra nella storia, non è il prodotto di una folgo-

⁴⁰ Cfr. F. NOVOTNY, *Cézanne u. das Ende d. wissenschaftlichen Perspektive*, Wien, 1938 [Fine della prospettiva scientifica con Cézanne] e adesso P. FRANCASTEL, *Peinture et Société*, Lyon, 1951, che imposta tutto il suo volume sopra tre punti: "nascita d'uno spazio" (la conquista rinascimentale della prospettiva), "distruzione d'uno spazio figurativo" (da Cézanne in poi), "verso un nuovo spazio" (l'arte contemporanea dell'astrazione, dal cubismo in poi). Sui precedenti talora lontani nel tempo e in sé non avvertibili dai contemporanei come sintomi, ho accennato in *Situazione d. arte greca*, cit., alla nota 23, come certi spunti dell'arte moderna si rintraccino già negli ultimi anni del Settecento e come il gusto del frammento in uno scultore di tipo classico (ma in realtà di essenza romantica) come Rodin (che solo l'incomprensione critica poteva far paragonare a Michelangelo!) sia già un sintomo di "rottura" dell'organicità nell'opera d'arte.

razione improvvisa né di una bizzarria o del caso; ma si collega, come ogni fatto storico, a una maturazione di eventi, le cui radici vanno ricercate, talora, assai in profondo e lontane. Solo in questo senso è lecito parlare di "influenze" di una forma artistica sopra un'altra (sempre che si parli di arte e non di moda superficiale e limitata alle forme ornamentali) e non nel senso, del quale si è fatto spesso abuso, di un rapporto puramente imitativo.

Possiamo dunque avanzare l'affermazione che ogni profondo e sostanziale mutamento della forma artistica è in relazione a un mutato rapporto nella rappresentazione dello spazio. È solo in uno stadio di civiltà artistica complessa che le immagini vengono collocate liberamente entro uno spazio non delimitato. Il collocare le figure sopra un solo piano, il ritagliarle, i "collages," sono modi abbreviati, meno complessi, valevoli per la loro immediatezza, con la quale suggeriscono lo spazio anziché rappresentarlo o descriverlo.

A seconda del rapporto spaziale sul quale è costruita l'immagine artistica, l'uomo si pone solo quale spettatore o anche quale partecipante di quanto viene artisticamente espresso; oppure, quanto viene rappresentato è proiettato in uno spazio del tutto estraneo e irraggiungibile allo spettatore, e perciò trascendente la realtà. (Rappresentare, per esempio, una scena di combattimento situando i gruppi di combattenti l'uno contro l'altro in modo che lo spettatore veda le figure sostanzialmente di profilo, pone

lo spettatore fuori del campo nel quale gli avvenimenti si svolgono; porli, invece, gli uni visti di faccia nel fondo della scena, e gli altri di dorso in primo piano, fa sí che lo spettatore venga incluso nello stesso spazio nel quale si muovono idealmente le figure rappresentate: è un grado ben diverso di partecipazione che si chiede allo spettatore. Il caso piú brutale di questo mutamento nel rapporto spaziale è oggi offerto in cinematografia col cosiddetto "cinema," che è stato preceduto dal passaggio dallo schermo piano a quello concavo del "cinemascope." Porre invece le figure isolate e allineate, tutte viste di faccia, sopra un fondo non oggettivo, le allontana dallo spettatore, le rende trascendentali.)

Senza dubbio, la constatazione è esatta che nell'arte ellenistica prevaleva una forma organica coerente alla libertà spaziale, e che nell'arte tardo-romana questa coerenza della forma viene distrutta e sostituita da una illusione ottica. E senza dubbio esistono nell'arte figurativa questi due principi fondamentali, quello, appunto, *organico*, e quello *anorganico*. Il primo partecipa di quella fondamentale coerenza che lega una all'altra le parti di un organismo vivo, sia esso figura umana, animale o pianta. Anche la pianta, che è tra questi l'organismo meno "vivo," non ammette soluzione di continuità tra le sue parti: dal tronco ai rami fino alle ultime foglie della chioma noi possiamo seguirne con l'occhio e con la mano la forma continua e connessa, il passaggio logico e armonico. Perciò un'arte che tolga le proprie immagini

dalla realtà della natura è sempre organica. L'arte greca è stata quella che ha saputo cogliere e rappresentare questa organicità meglio di qualunque altra e attraverso l'aderenza alla logica connessione e subordinazione delle parti al tutto, essa ha realizzato il fondamentale concetto di *kósmos* (l'opposto del *chaos*) esprimendolo nel suo realismo classico. Similmente organicità e relazione commisurata di una parte all'altra è il significato di un altro termine greco nel quale si completava il concetto dell'arte: *tàxis*, o *symmetria*, cioè coordinamento sintattico delle varie parti al tutto. Come abbiamo già detto all'inizio, l'arte greca non è l'arte dell'"ideale," ma l'arte fondata sul realismo naturalistico. Perciò nel corso dell'arte antica, l'allentarsi della organicità della forma apparve in coincidenza con l'inizio di quella che fu detta "decadenza." Gli scrittori tardo-ellenistici e poi quelli romani al loro séguito, ispirati dalla concezione classicistica, già chiamarono "audacia" e "rovina" la pittura "compendiaria," cioè a macchia, iniziata dagli alessandrini, che allentava la coesione organica della forma, sottintendendo certi passaggi. Gli studiosi neoclassici moderni, e i loro epigoni, chiamarono "decadenza" e "rovina" l'abbandono della forma naturalistica nell'arte tardo-antica; i critici accademici e il loro pubblico, chiamarono "audacia" e "rovina" l'allentarsi della coesione formale, che con gli impressionisti e poi con van Gogh porta alla creazione di un nuovo rapporto spaziale. Si tratta di un fenomeno sostanzialmente analogo, che si ma-

nifesta in modo diverso, secondo le diverse epoche e civiltà, ma alla base del quale sta un allontanarsi dalla visione organica, che è allo stesso tempo un allontanarsi dal naturalismo (la "macchia di colore" che, con gli impressionisti, si sostituisce al soggetto) e un procedere verso l'astrazione. Da un punto di vista puramente estetico non si tratta né di audacia, né di decadenza o di rovina: l'uno o l'altro modo di espressione sono perfettamente legittimi. La nostra preferenza va all'uno, o all'altro, solo se noi ci rendiamo conto, con la maggiore chiarezza possibile, di ciò "che sta dietro" a queste espressioni artistiche, di che cosa esse sono forma o, se vogliamo precisare, di che cosa esse sono la sovrastruttura.

Prendiamo un esempio tipico di questa trasformazione della forma classica antica: la base di una delle colonne elevate nel Foro Romano in occasione della celebrazione decennale della prima Tetrarchia formata dal governo collegiale dei due "Augusti," Diocleziano il Giovio e Massimiliano l'Erculeo, e dai due "Cesari," Galerio e Costanzo Cloro: quelli che con tanta etichetta di concordia vediamo abbracciarsi, due a due, un Augusto e un Cesare, nelle figure di porfido rosso a mezzo rilievo, inserite nell'angolo tra San Marco e l'ingresso del Palazzo dei Dogi, a Venezia (Tav. X). Quell'anniversario, che per il capotennale e per gli altri il decennale, si celebrò nell'anno 305 dell'era volgare ed è appunto la base di una delle cinque colonne (una quinta, centrale, era

dedicata a Giove), quella che si vede ancora nel Foro, vicino ai Rostri. (È stata posta, di recente, ma con orientamento sbagliato, sopra una base di mattoni, e probabilmente apparteneva alla colonna di Costanzo Cloro.)⁴¹

Sulla faccia principale della base, l'imperatore compie un atto sacrificale alla presenza di Marte e assistito dalla Vittoria. Sugli altri due lati adiacenti (Tav. XI) sono rappresentati momenti precedenti all'atto sacrificale; sul lato posteriore, due Vittorie reggono uno scudo sul quale sono iscritti i voti augurali per il Decennale. Osserviamo una di queste Vittorie (Tav. XII): questa figura è un ottimo esempio di ciò che è stato chiamato il *rilievo negativo*, caratteristico per il passaggio dalla forma plastica naturalistica a quella pittorica "illusionistica" della tarda antichità. Lo scultore, anziché modellare il rilievo nei suoi passaggi dal meno al più aggettante rispetto al piano di fondo, cerca di ottenere il medesimo effetto affondando il contorno delle masse appena rilevate con un solco profondo che, distaccandole una dall'altra e creando netti contrasti di ombra e di luce, le fa apparire in rilievo. È lo stesso procedimento anorganico, che abbiamo notato nella moneta dei Parisii (Tav. VI, c).

Talora (come nei ricci dei capelli e nei nastri) non

⁴¹ La prima identificazione di questo monumento si deve allo studioso norvegese H. P. L'ORANGE, *Ein tetrarchisches Ehrendenkmal auf dem Forum Romanum* in "Mitteilungen d. Archäol. Inst., Röm. Abt., vol. 53 (1938), pp. 1-34.

c'è affatto rilievo, ma solo un disegno ottenuto col trapano sul fondo. In tal modo, però, anche il piano di fondo resta annullato e le figure restano come sospese in uno spazio astratto, non oggettivato (equivalente al fondo d'oro dei mosaici). Nelle ali stesse il rilievo non esiste: vi sono solo i contorni incisi (quasi eseguiti in "pirografia") sul fondo. Ugualmente, nei capelli, non vi sono più ciocche disegnate, ma solo dei fori di trapano, che danno l'effetto ottico della massa soffice: abbandono, dunque, del disegno e ricorso ai mezzi illusori della pittura.

Tutti i contorni sono ottenuti col trapano corrente o "violino." Che cosa significa questo? Significa, innanzi tutto, un enorme guadagno di tempo nell'esecuzione di una figura come questa Vittoria, rispetto a quello che sarebbe occorso per scolpire un rilievo con tutti i suoi modulati passaggi di piani. Anziché ricavare dal marmo il modello di una figura in modo articolato e minuto, con ricchezza di passaggi tra i vari piani, qui è bastato, infatti, disegnarla accennandone il chiaroscuro essenziale. Un esperto artigiano può tradurre, anche senza intermedio modello plastico, un disegno cosiffatto nel marmo usando lo scalpello per una sommaria sgrossatura e ricavando i contorni delle masse col rapido e meccanico mezzo del trapano. Sarebbe un errore trascurare questo elemento tecnico, artigianesco (ed economico), nella interpretazione delle nuove forme; come sarebbe certo un errore fermarsi soltanto a questo genere di considerazioni. Ma non dobbiamo nemmeno dimen-

ticare che al tempo nel quale questa base del Decennale fu scolpita, il mondo romano attraversava una gravissima crisi economica: due anni prima Diocleziano aveva cercato di ovviare agli effetti disastrosi dell'inflazione monetaria e alla conseguente incertezza e oscillazione dei prezzi promulgando il suo "calmiere," l'editto *de pretiis rerum venalium*, nel quale erano fissati i prezzi delle merci e il valore delle mercedi. (E la necessità di un "calmiere" mostra sempre, come dice un indimenticabile personaggio teatrale di Edoardo De Filippo, la necessità di fare *'o gioco 'e prestigio* nel campo dell'economia.) Quello che a noi, come studiosi del fatto artistico inserito nel processo storico, interessa, è che ad un certo momento questa tecnica spicciativa e artigianesca diviene "gusto," diviene "stile," diviene espressione artistica. Diviene, cioè, espressione di un nuovo rapporto tra gli uomini e l'arte figurativa: e ciò non può avvenire che in un determinato tempo, in una determinata società.

Quando si assiste alla "decadenza" di una particolare forma artistica, in realtà si ha sempre una effettiva decadenza della tecnica artigiana che si era formata sotto il dominio di quella forma artistica: e la decadenza artigiana ha come primo movente una causa economica. Una certa tecnica diviene troppo costosa (o per le materie che usa o, più spesso, per il tempo che essa impiega), e viene sostituita con una tecnica più economica perché più rapida, anche se meno esatta e meno durevole. A questa nuova tec-

nica che l'artigianato diffonde come "moda," si accompagna un mutamento del gusto, che dalla tecnica nuova ricava nuovi effetti formali, un nuovo stile. Nel giro di una generazione o due, la tecnica originaria, più complessa, è stata disimparata e anche se si volesse artificiosamente rimetterla in vigore, resterebbe un fatto privo di aderenza alla vita artistica del tempo. (Così, p. es., la ricostruzione del ponte a Santa Trinita a Firenze, con la tecnica usata dall'Ammannati nel 1569, rappresenta un fatto sentimentale del tutto estraneo alla vita e agli interessi del nostro tempo; una fatica veramente sterile e "archeologica.") Analogamente, la progressiva meccanizzazione dei prodotti artigiani ha fatto disimparare, nel corso del primo quarto del secolo attuale e nel campo dell'artigianato artistico, una somma di esperienze manuali che risalivano al rinascimento, divenute oggi troppo costose. Ma ormai i prodotti di quelle tecniche, se fatte rivivere, sarebbero già in contrasto con il gusto del nostro tempo: ferri battuti, legni scolpiti, cuoi bulinati, ecc. Quando nella *Bauhaus* si approntarono, fra il 1925 e il 1930, i nuovi modelli per gli oggetti di uso comune, che furono così determinanti per lo stile contemporaneo negli oggetti di artigianato, non si parlò soltanto da considerazioni estetiche, ma anche, prevalentemente, economiche.⁴² Per contro, un tentativo eccessivamente estetizzante di mutare le forme tradizionali, come quello noto col nome di

⁴² Vedi G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1951.

Liberty, non riuscì ad avere che una vita effimera e una scarsa validità artistica. Nel considerare l'arte dell'antichità non bisogna dimenticare che in tutto il suo corso, e particolarmente nell'età imperiale romana, essa ebbe sempre una struttura prevalentemente artigiana, sicché le opere che ci rimangono sono, soprattutto, opere di artigianato. Del resto, sempre nel mondo greco classico come nel mondo romano, l'artista non fu considerato altra cosa che un artigiano (cfr. PLUTARCO, *Pericle*, 2; LUCIANO, *Somnium* 9; e già ARISTOTELE, *Politica*, III, 3, 2), con qualche eccezione per i pittori del quarto secolo a.C. (ma SENECA, *Epistole*, 88, 18, ricusa di inserire tra le arti liberali la pittura, non meno che l'opera degli scultori di statue in marmo o in bronzo).

Il passaggio di una nuova tecnica, successivamente, a nuova espressione artistica, è avvenuto più volte nella storia (e basti pensare al caso più recente, quello del cemento armato). E che questo sia stato il processo storico anche nel caso che stiamo esaminando, ce lo dimostra il fatto che questa tecnica del rilievo negativo si trova in un primo tempo limitata alle parti secondarie dei monumenti. L'uso del trapano o, comunque, del rilievo negativo, fatto di solo contorno, lo si trova anche in piena età classica, nel quarto secolo a.C.; ma sempre in particolari secondari, in parti sottratte alla vista principale dell'opera d'arte. Del resto, anche nella Base del Decennale si manifesta in pieno solo sulla parte posteriore. Si avvertiva, evidentemente, una differenza di grado nella

“dignità” della tecnica più accurata (e più costosa). E ciò era così sentito, che in uno stesso rilievo le figure più importanti poterono esser trattate in maniera diversa da quelle secondarie. Non soltanto si ha, come nella Base del Decennale, un trattamento diverso tra la parte posteriore e le altre, ma vediamo, p. es., in un sarcofago⁴³ databile all’ultimo decennio del terzo secolo (Tav. XIII, *a*), il ritratto del personaggio principale (un magistrato o governatore di provincia dai tratti semitici) per quanto già ben lontano dall’ideale classico, trattato con un uso meno esplicito del trapano di quello che non lo siano le altre figure che gli stanno accanto nello stesso rilievo e che rappresentano dei barbari al suo servizio (Tav. XIII, *b*). Si noti come le chiome di queste figure secondarie siano state risolte in un modo ornamentale e non naturalistico. Allo stesso modo le ali della Vittoria sulla Base del Decennale finiscono per costituire un giuoco caleidoscopico di forme geometriche che distrugge la forma naturalistica, quasi come nelle vetrate delle cattedrali gotiche, dove le legature di piombo avranno lo stesso ufficio che qui ha il solco di contorno. Ogni frammento finisce per as-

⁴³ Roma, Museo Naz. Romano (Terme di Diocleziano). Si trova nel giardino lungo la parete a sinistra di chi entra nell’edificio del museo verso le nuove sale. Non è un normale sarcofago, poiché è massiccio nella parte superiore (come un sarcofago rovesciato), mentre è aperto nella parte inferiore, in modo che la salma del defunto riposasse entro la terra. (Da via Labicana; cfr. *Notizie degli Scavi*, 1928, 350.)

“dignità” della tecnica più accurata (e più costosa). E ciò era così sentito, che in uno stesso rilievo le figure più importanti poterono esser trattate in maniera diversa da quelle secondarie. Non soltanto si ha, come nella Base del Decennale, un trattamento diverso tra la parte posteriore e le altre, ma vediamo, p. es., in un sarcofago⁴³ databile all'ultimo decennio del terzo secolo (Tav. XIII, a), il ritratto del personaggio principale (un magistrato o governatore di provincia dai tratti semitici) per quanto già ben lontano dall'ideale classico, trattato con un uso meno esplicito del trapano di quello che non lo siano le altre figure che gli stanno accanto nello stesso rilievo e che rappresentano dei barbari al suo servizio (Tav. XIII, b). Si noti come le chiome di queste figure secondarie siano state risolte in un modo ornamentale e non naturalistico. Allo stesso modo le ali della Vittoria sulla Base del Decennale finiscono per costituire un giuoco caleidoscopico di forme geometriche che distrugge la forma naturalistica, quasi come nelle vetrate delle cattedrali gotiche, dove le legature di piombo avranno lo stesso ufficio che qui ha il solco di contorno. Ogni frammento finisce per as-

⁴³ Roma, Museo Naz. Romano (Terme di Diocleziano). Si trova nel giardino lungo la parete a sinistra di chi entra nell'edificio del museo verso le nuove sale. Non è un normale sarcofago, poiché è massiccio nella parte superiore (come un sarcofago rovesciato), mentre è aperto nella parte inferiore, in modo che la salma del defunto riposasse entro la terra. (Da via Labicana; cfr. *Notizie degli Scavi*, 1928, 350.)

sumere valore autonomo; e l'immagine nel suo insieme ne resta disgregata, disfatta nella sua organicità originaria.

Constatiamo, dunque, che nella scultura della fine del terzo secolo e dell'inizio del quarto, è latente una tendenza a dissociare la forma organica: o, almeno, che si manifesta una indifferenza alla sua dissociazione e distruzione. Nella pittura cimiteriale cristiana questa tendenza era apparsa anche prima e con maggior decisione, tanto che si può dire, qui, che non si tratta solo di indifferenza verso un aspetto “inferiore” e (da un punto di vista classico e tradizionale) “negativo”; ma di decisa volontà di raggiungere quel determinato effetto. Basti vederne un esempio (Tavola XIV): un ben noto Mosè delle Catacombe dei Santi Pietro e Marcellino,⁴⁴ databile attorno al 270, dove la forma è disfatta dalla rapidità del tocco, come in una pittura del nostro De Pisis.

Questa pittura, come il modo di rendere il rilievo in maniera negativa, con dei solchi di contorno che staccano e isolano le singole forme, corrisponde senza dubbio a una tendenza assai lontana dai modi classici, a un principio che è l'opposto di quelli che erano stati fondamentali per l'arte greca classica.

Quei due principi, *tàxis* e *kòsmos*, sono al fondo di

⁴⁴ Per la datazione cfr. J. DE WIT, *Spätromische Bildnismalerei*, Berlin, 1938, p. 25 sgg. (Catacombe di Pietro e Marcellino, camera 6 A nella regione della scala Y.)

tutte le manifestazioni dell'arte greca: li troviamo già nelle più lontane manifestazioni dell'arte "geometrica" del nono e ottavo secolo a.E.v. (Tav. XV). Quando il decoratore di una tale ceramica iniziava il suo lavoro, doveva già aver calcolato con esattezza gli spazi, perché gli elementi della decorazione si susseguissero uguali, senza infittirsi e senza smagliarsi, torno torno alla superficie da decorare. E con la decorazione egli sottolineava la struttura del vaso, accentuando i distacchi del piede, del collo, delle anse e ponendo in evidenza, con la direzione prevalente data ai singoli motivi ornamentali, ora la sfericità del corpo del vaso, ora la verticalità del collo di esso. C'è dunque, a fondamento dell'arte greca, questa istanza razionale. E l'istanza razionale emergeva in pieno, per esempio, nel *Cànone* ossia "règolo," lo scritto teorico col quale Policlete accompagnò e giustificò la sua creazione statuaria del "doriforo," attorno alla metà del secolo quinto. Questa creazione coronava la ricerca ripetuta e tentata durante un secolo e mezzo dagli scultori attici e peloponnesiaci attorno al problema della statua virile nuda non implicata in nessuna precisata azione e perciò valida unicamente come rapporto di forme artistiche, il cui contenuto non era qualche cosa di contingente, ma la moralità stessa della bellezza esistente in natura, ricreata dall'uomo per celebrare la sua stessa dignità umana. L'istanza razionale si ritrova nei pittori greci del quarto secolo, che per primi "inventarono" la pittura tonale (mentre la pittura

delle altre civiltà mediterranee era stata solo disegno colorato), e che accompagnarono le proprie opere con scritti teorici, purtroppo perduti, ma attestati dalle fonti letterarie.⁴⁵ Ed è l'istanza fondamentale di tutta la civiltà greca, quella alla quale noi dobbiamo di riconoscere nei greci non solo i fondatori delle scienze matematiche e naturali, ma anche, e soprattutto, i creatori dei fondamenti di una filosofia e di una norma politica, che riconoscono al cittadino (anche se ristretto era, nella società a base schiavistica, il concetto stesso di cittadino), il diritto e il dovere di regolarsi come la sua ragione gli dimostra che sia giusto e appropriato, che pongono la giustizia nelle mani dell'uomo e come cosa da realizzarsi su questa terra, e non in un luogo inafferrabile dove essa dipenda tutta dal capriccio degli dèi. È per questa fondamentale istanza razionale, che noi consideriamo ancora la civiltà della Grecia antica come una delle radici profonde della civiltà moderna; è per essa istanza che vale il conto approfondirne la conoscenza e coltivarne lo studio. E se in quella civiltà vi furono, di fatto, anche elementi irrazionali, per mezzo dei quali si cercò di eludere il capriccio degli dèi e di evadere dalle angosce umane, proprie di coloro la cui razionalità

⁴⁵ Tra il quinto e il quarto secolo a.C., AGATARCO scrive un commentario sulle proprie scenografie (VITRUV., VII, pag. 10); PAMPHILOS; EUPHRANOR, APELLE, scrivono *de symmetria, de coloribus* e vari volumi sulle proprie teorie artistiche (PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV, 76, 79, 128); ecc.

non arriva a illuminare compiutamente le tenebre nelle quali è immerso l'uomo primitivo, non sono questi elementi irrazionali quelli che prevalgono nella civiltà greca, non quelli che la caratterizzano e che ne rendono vivo e vitale lo studio per noi.⁴⁶

A questa fondamentale impostazione razionale della società greca e dell'arte greca è connessa la fondamentale impostazione naturalistica della sua arte, che si concreta nel principio organico. Invece, nella società tardo-antica, in quella, cioè, nella quale abbiamo visto verificarsi quel profondo mutamento nella forma plastica, gli elementi irrazionalistici prendono sempre più il sopravvento. La profonda crisi economica e sociale dell'impero romano e la sua apparente ineluttabilità, crea, come sovrastruttura, una spinta verso l'aspirazione a trovar conforto fuori dell'ordinamento dello stato e fuori della ragione umana: ad affidarsi al mistero soccorritore dell'inconoscibile.

Fioriscono rigogliose in questo tempo e si rinnovano le vecchie religioni misteriosofiche che promettevano agli iniziati una esistenza oltre la morte e se ne diffondono di nuove, provenienti dall'oriente, co-

⁴⁶ Tipico per il disorientamento della cultura umanistica tradizionale il fatto che (in nome di un preteso obiettivismo) un insigne tecnico della filologia abbia dedicato oggi un'opera proprio a porre in evidenza i lati irrazionali (religione dei misteri, ecc.) della civiltà greca: E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Univ. of California Press, 1951. (Cfr. anche la recensione di H. J. ROSE in "Journal of Hellenic Studies," 13, 1953, p. 176.)

me il Mitraismo persiano e il Cristianesimo giudaico. E se, fino al riconoscimento costantiniano, quest'ultimo aveva agito come movimento a carattere sostanzialmente sovvertitore (ponendo accanto e contro alla eternità dell'Impero l'alternativa dell'eternità della Chiesa) divenne poi, come religione ufficiale, un effettivo rafforzamento della struttura imperiale. Fu allora che dal suo seno scaturì, come nuovo soddisfamento al desiderio di evasione, il movimento della vita eremitica e monastica, che dette agli stanchi del mondo quella alternativa alla quale, prima, era bastata la milizia cristiana.⁴⁷

Ma non solo le religioni rivelate, anche le correnti filosofiche opposte tanto al Cristianesimo quanto alle

⁴⁷ Sul valore politico della conversione di Costantino, posto in evidenza recisamente da H. GREGOIRE, *La "conversion" de C.*, "Rev. de l'Univ. de Bruxelles," 36, 1930-31, pp. 231-272, è tuttora aperta una discussione, i cui salienti interlocutori sono A. ALFOELDT, *The conversion of C.*, Oxford, 1948, e *Studies in Roman Econ. and Soc. Hist. in honour of A. Ch. Johnson*, Princeton, 1951, pp. 302-311; J. MOREAU, "Rev. Etudes Anc.," 33, 1953, p. 307 sgg.; W. SESTON, *L'Empire chrétien*, Relaz. X Congresso internaz. Scienze Storiche, vol. 6, 1955, p. 792 sgg.; J. VOGT, *Atti del Congresso cit.*, p. 733 sgg. Cfr. anche: A. PIGANIOL, *Etat actuel de la question constantinienne*, Historia, I, 1950, pp. 82-96; E. DELARUELLE, *La conversion de C., état de la question*, "Bull. hist. eccles.," 54, 1953, p. 37 sgg.; 84 sgg. La prima raccolta di fatti memorabili degli eremiti e cenobiti nel deserto (Tebaide) è la *Historia Lausiaca*, ricavata da una relazione di un sopralluogo effettuato per l'incarico della Corte di Costantinopoli, e databile agli ultimi anni del secolo quarto d.C. Essa rappresenta anche la prima opera letteraria che, con il suo lato fantastico, poteva sostituire i romanzi profani, nei quali aveva gran parte l'avventura.

altre religioni di salvezza in genere, pur movendosi da punti di partenza assai diversi, vengono a costituire la stessa sovrastruttura, arrivando alle stesse conclusioni in alcuni loro aspetti fondamentali: in quelli, cioè, dell'evasione dal mondo e quindi del simbolismo, nella vita e nell'arte.

Plotino, mentre continua il tipo del "sapiente" come Seneca, Epitteto, ecc., con tutte le connessioni mondane e pratiche, manifesta (come ha osservato il Bréhier) una nervosità, una insoddisfazione, che gli fa predicare la fuga dal mondo in modo ben diverso da come l'avevano concepita gli stoici. Per questi, *atarassia* e *apathia*, distacco dal mondo e immobilità, erano un egoistico rifiutarsi all'impegno. In Plotino c'è addirittura una ricerca sodisfatta della sofferenza e un aristocratico "esistenzialismo," riservato a pochi intelligenti e raffinati. (Questo pericolo, del resto, era stato corso, colla deviazione gnostica di Marcione, anche dal Cristianesimo, che lo bloccò e superò, rafforzando la propria struttura dogmatica e organizzativa.) Porfirio, lo scolaro di Plotino, l'autore forse più notevole della polemica anticristiana, giunse anch'egli al misticismo e nell'ascetica lettera alla moglie Marcella insegna come "per mezzo della preghiera è concesso di contemplare, come in uno specchio, Iddio." Del resto, già in Epitteto si era avuto uno slittamento della originaria razionalità stoica nel misticismo, col concetto della *martyria*, cioè della "testimonianza," che il filosofo è chiamato da Giove a dare "come un

soldato messo alla prova e un testimone agli altri uomini delle cose che si devono raggiungere." ⁴⁸

Col sopravvento degli elementi irrazionali germinati dalla decomposizione della civiltà antica, coincide dunque il progrediente disfacimento delle forme plastiche dalla precedente organicità. Abbiamo dunque raggiunto un documentato elemento di giudizio. Se nell'arte preistorica abbiamo potuto opporre il naturalismo paleolitico alla astrazione neolitica e porre come ipotesi la connessione delle due diverse espressioni col praticismo magico da un lato e con il sorgere di una credenza dualistica e di un primitivo misticismo dall'altro, adesso abbiamo chiaramente dinanzi a noi la posizione razionalistica che sta dietro all'arte greca, arte del realismo per eccellenza, e la posizione irrazionalistica che sta dietro all'arte della tarda antichità, nella quale il naturalismo ellenistico viene distrutto, e altrettanto chiara la posizione prelogica che sta dietro all'arte barbarica, totalmente dominata dalla tendenza all'astrazione.

Prima di rivolgere la nostra attenzione ai fondamenti teorici che stanno dietro all'astrattismo moderno, vogliamo ancora considerare brevemente qualche deduzione, che è possibile trarre dalle osservazioni che siamo venuti facendo.

⁴⁸ EPITTETO, *Enchiridion*, Dissertazione terza. Cfr. il mio articolo *La crisi artistica alla fine del mondo antico*, in "Società," VII, 1952, n.° 3.



Da un punto di vista storico, possiamo affacciare infatti qualche ipotesi. Osserviamo che quei due principi, organico e anorganico, si sono trovati, durante l'antichità, originariamente localizzati in due aree di livello e sviluppo nettamente diverso, geograficamente definite: l'area del Mediterraneo e l'area dell'Europa occidentale e centrale. Nella prima abbiamo una civiltà più sviluppata e le arti, dopo un primo periodo geometrico-astratto, divengono organiche (Mesopotamia, Egitto, Assiria) per culminare con quella organica per eccellenza, la più umana e la più razionale, quella greca, che continua poi nella civiltà romana. Nella seconda (area celtica, iberica, panonica) abbiamo la tendenza anorganica e le civiltà barbariche, strutturalmente ancora in fase prelogica.

Detto questo, possiamo aggiungere che le due aree si toccano nella penisola italica, la cui parte centro-meridionale si trova nell'area della civiltà mediterranea, mentre la parte transappenninica e padana appartiene all'area dell'Europa centrale: divisione che resta nettissima per l'età romana sino al terzo secolo d.E.v.

Considerando ciò, potremmo forse rintracciare un elemento, che di solito non è stato preso in considerazione, per spiegare in parte almeno, nella reazione e nel punto di incrocio delle due tendenze, la fondamentale inorganicità "anticlassica" dell'arte dell'area etrusca-italica. Le tendenze anorganiche che abbiamo

visto nelle monete celtiche si possono infatti perseguire fino ai primi strati della civiltà di La Tène e di Hallstatt che si inseriscono in Italia centrale in strati pre-etruschi e appenninici. E va considerato anche che la civiltà latina, prima del precoce contatto col mondo greco, si dimostra, anche linguisticamente, apparentata al gruppo degli "indoeuropei di nord-ovest," dei quali i Celti furono l'espressione culturale più coerente.

Vediamo alla fig. 25 l'immagine geometrizzata di un cervo, ripresa dalla decorazione di un secchiello (sítula) in lamina lavorata a sbalzo, trovato in una tomba della prima età del ferro (sec. VIII) a Cupramarittima (Ascoli Piceno, Museo).⁴⁹ Un cervo assai simile si trova ripetuto ancora, in una composizione a tre, sul fodero di una spada in bronzo laminato della stazione di La Tène II (Svizzera), fig. 26, a, che nel suo svolgimento da circa il 300 al 100 a.E.v. si riduce, su altri esemplari di foderi analoghi della stessa provenienza, a motivi lineari puramente astratti (figg. 26, b, c) che conservano tuttavia lo stesso andamento.⁵⁰

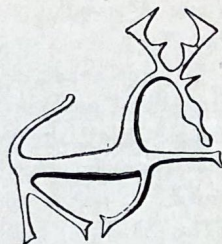


Fig. 25. - Cervo, da una sítula (secchiello) in lamina di bronzo proveniente da una tomba della prima età del ferro (sec. IX-VIII a.E.v.) a Cupramarittima. Museo di Ascoli Piceno.

⁴⁹ O. MONTELIUS, *La Civilisation Primitive en Italie*, II, c. 766, e Tav. 164, 7.

⁵⁰ Cfr. J. DECHELETTE, *Manuel d'Archéologie Préhistorique*

Schemi del tutto analoghi si trovano sopra ornamenti in bronzo dell'area scitica,⁵¹ sia in forma naturalistica (teste di cavallo), sia già passati a motivi astratti: fig. 27.

La predilezione per la forma lineare astratta, intrecciata in modo complicato o avvolta in cerchi e in doppie spirali, rimane tipica per l'area celtica, ed era già viva sulle monete che abbiamo esaminate. La si ritrova su patere sacrificali (Tav. XVII, *a*), su scudi (Tav. XVIII, *a*) e su specchi (Tav. XVIII, *b*) di provenienza irlandese e britannica, databili al I secolo d.E.v. in area primitiva di civiltà del ferro. Una commistione di motivi orientali-mediterranei e di tradizione celtica si trova nel disco d'argento di Helden (Limburgo, Olanda) al Rijksmuseum di Leida, dove un motivo di Eracle in lotta col leone, circondato da figure di leoni in difesa, si dispone in composizione secondo i consueti schemi a spirale (Tav. XVII, *b*).⁵²

Qui si potrebbe connettere un'altra considerazione di carattere storico, che ci porterebbe a riconsiderare se, nell'arte medievale europea, l'elemento anorganico-astratto, così evidente in molte sue espressioni, sia riconoscibile come conseguenza di una componente

Celtique et Gallo-Romaine, Paris, 1914, vol. II, parte 3, p. 1119, fig. 463, 5, 6, 10.

⁵¹ Da Craiova, al Museo di Bucarest e di Berlino. (Cfr. FILOV, "Mitteilungen d. Archäol. Inst.," Röm. Abt., 32, 1917, p. 25 e M. ROSTOVZEV, *Social a. Economic History of the Hellenistic World*, Oxford, 1940, vol. I, tav. XVI, a, b.

⁵² Leida, Rijksmuseum.: W. v. JENNY, *Keltische Metallarbeiten*, Berlin, 1935, tav. 28, 1.

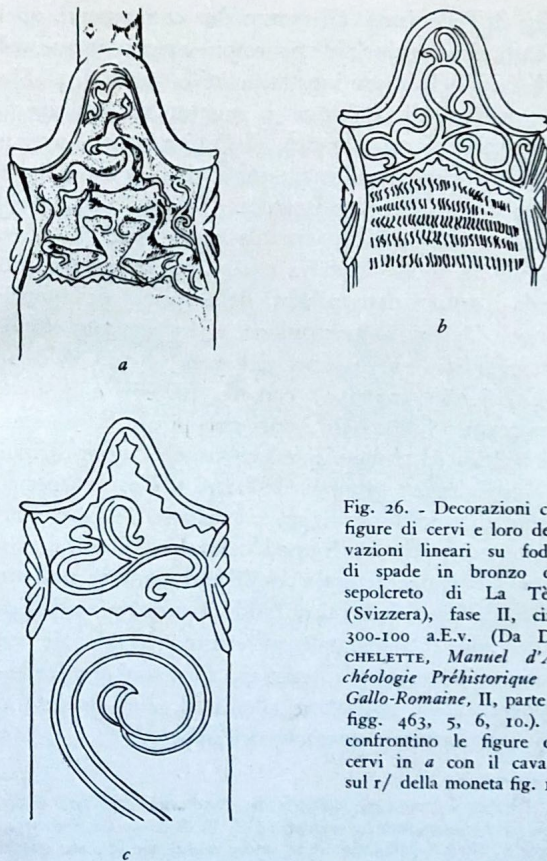


Fig. 26. - Decorazioni con figure di cervi e loro derivazioni lineari su foderi di spade in bronzo del sepolcreto di La Tène (Svizzera), fase II, circa 300-100 a.E.v. (Da DE-CHELETTE, *Manuel d'Archéologie Préhistorique et Gallo-Romaine*, II, parte 3, figg. 463, 5, 6, 10.). Si confrontino le figure dei cervi in *a* con il cavallo sul r/ della moneta fig. 18.

culturale barbarica, determinante accanto alla componente organico-naturalistica che discende dalla tradi-

zione dell'ellenismo. Di queste due componenti, quella barbarico-provinciale appare più scopertamente nell'età carolingia e continua nello stile "romanico." Sintesi perfetta di ambedue è raggiunta nell'altissima poesia della forma "gotica,"⁵³ l'unica a produrre, in scultura, opere di altezza qualitativa pressoché pari a quella dell'arte classica greca: l'una e l'altra, quella greca e quella gotica, sorte da una civiltà che aveva pervaso in modo unitario e con partecipazione profonda i gruppi determinanti della società del proprio tempo. Questa partecipazione a un comune fondo ideologico (in questo caso, cioè per il gotico, di carattere religioso cristiano) rimane unitaria nonostante i contrasti e le lotte tra i vari gruppi per la supremazia politica ed economica e per singole rivendicazioni.

Taluni aspetti formali dell'arte medievale, specialmente di quella carolingia e romanica, e particolarmente nei paesi dell'Europa centrale o nordica, possono effettivamente esser considerati come il prodotto della reazione dell'antico fondo figurativo barbarico e del suo fondamentale astrattismo irrazionale sul patrimonio iconografico cristiano formatosi fondamentalmente sulla tradizione ellenistica, che perdura a lungo nella parte orientale dell'impero.⁵⁴

⁵³ Per la continuità della forma "barbarica" nell'arte gotica sono da rileggere alcune osservazioni di K. WÖRRINGER, *Formprobleme d. Gotik*, München, 1922, anche se nel suo insieme questo libro, che ebbe un momento di celebrità, appare sorpassato nelle sue tesi generali, di una romantica ingenuità critica.

⁵⁴ Ho cercato di esaminare questo problema nel mio libro *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*,

La rottura della tradizione ellenistica avviene assai prima nella parte occidentale dell'impero romano, dove lo stile "romano-provinciale" o, meglio "romano-popolare," prevale e si diffonde correlativamente al diradarsi dei contatti culturali con i centri orientali dell'impero. E nell'"imbarbarimento" delle forme ellenistiche, rapidamente accentuato in occidente, mentre in oriente ancora nel settimo secolo si ripetono

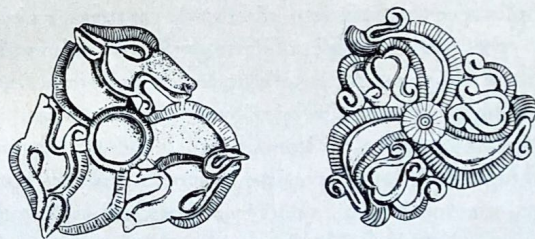


Fig. 27. - Ornamenti di morso da cavallo, in argento. Arte scitica. trovati a Craiova. Bucarest, Museo. (Da ROSTOVZEV, *Social and Economical History of the Hellenistic World*, I, tav. XVI, a, b.)

quasi inalterate le forme della tradizione classica, sia pure limitatamente a prodotti destinati ai gruppi aristocratici tradizionali, non vi è solo l'elemento del-

Olten, 1955, del quale è anticipazione parziale l'articolo *Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana* in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e St. d. Arte," N. S. II, 1953. Come materiali che documentano la persistenza delle forme ellenistiche fino addentro al VII secolo a Costantinopoli, si ricordino le argenterie sicuramente datate da marchi bizantini, conservate a Vienna, a Budapest e a Leningrado e pubblicate dal MATZULEVITSCH, *By-*

l'arte popolare, ma anche quello propriamente barbarico. Che questo, specialmente nell'area celtica, abbia tenacemente resistito, lo si vede dalla stretta somiglianza fra il disegno del cervo sulla stivola di Cupramarittima e quello del "cavallo bianco," il singolare monumento britannico che ripete, dopo dieci secoli, forme analoghe in proporzioni gigantesche (fig. 25 e Tav. XIX, a).⁵⁵

Tutto ciò indica che non si può stabilire in modo semplicistico un rapporto diretto di carattere sociologico per spiegare l'opera d'arte, ma che, sul fondamentale rapporto fra arte e società si innestano e si attivizzano impulsi diversi, dovuti alla persistenza di tradizioni tecniche e iconografiche, che si ripetono per ragioni del tutto pratiche, pur con mutato contenuto, che percorrono talora vie intricate e che pervengono di lontano. E oltre a ciò, a caratterizzare in

zantinische Antike, Berlin, 1929 e dalla TREVER, *Pamirtiski Greco-Bactriiskogo Iskusstva*, Mosca, 1940.

Per gli effetti del distacco della parte occidentale dell'impero dal contatto con la tradizione ellenistica, si confrontino le miniature dell'Iliade Ambrosiana (op. cit. di sopra) e della Genesi di Vienna, le une dell'inizio, e le altre della fine del VI secolo, con quelle dell'Evangelario recato in Inghilterra da Agostino di Canterbury nel 596 e certamente di esecuzione italiana di poco precedente nel tempo (F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge, 1954), che, accanto al mantenimento di alcuni schemi colti, palesano modi infantilmente popolareschi.

⁵⁵ Il monumento, composto di pietre infisse nel terreno, ha analogia con altri simili e sorge presso Uffington (Berkshire, Inghilterra merid.). Commemora, molto probabilmente, la battaglia di re Alfredo contro i Danesi nell'anno 811.

un senso o nell'altro la forma artistica, interviene un fondo ideologico generale, razionale o irrazionale, che rappresenta la sovrastruttura primaria sulla quale si innesta, a sua volta, l'opera dell'artista figurativo.

Così, per esempio, giammai nella tradizione della concezione artistica classica si sarebbe potuto sopportare un'immagine incongrua, cioè non razionale, formata dalla giustapposizione di un elemento organico per eccellenza (testa umana) ad un elemento anorganico (cassetta), come in tanti reliquari medievali. L'esempio che diamo a Tav. XXIII, conservato nella chiesa abaziale di St. Maurice, ai piedi della catena alpina del Gran San Bernardo (Ginevra), non è che uno fra i tanti, della sostanziale anorganicità che pervade la figura umana nella rappresentazione dell'arte medievale europea.

L'eredità barbarica e astratta dell'arte medievale non ne sminuisce affatto la validità artistica, essendo espressione piena di una società, che aveva costruito una ideologia trascendentale e mistica a sostegno delle proprie strutture. Ma una società che rifiuta la trascendenza e il misticismo sarà portata a rifiutare anche quelle forme d'arte e a considerarle, come fece il Rinascimento, deboli e rozze.

Non a caso, del resto, nella cultura contemporanea l'esaltazione del "gusto dei Primitivi," cioè della forma artistica delle civiltà primitive, barbariche e medievali, ha preceduto l'esaltazione del surrealismo, dell'astrattismo e dell'automatismo.

Questo problema dell'insegnamento barbarico ("magistra barbaritas") è stato, più o meno indirettamente, sfiorato da molti studiosi d'arte dell'Europa centrale e nordica, e da alcuni di essi implicitamente affermato (o anche esaltato con spirito nazionalistico), più che non esaminato nella sua concreta situazione storica. Alla cultura italiana, invece, il problema fu affacciato soltanto dalla traduzione di due scritti dello Schlosser (alcuni passi dei quali vennero poi trascritti quasi alla lettera).⁵⁶ Ma non ha trovato echì: il che conferma quanto anche questi studi apparentemente così "distaccati" siano, in realtà, aderenti alla struttura e agli interessi ideologici di una società. Lo Schlosser, tuttavia, non andò oltre a una impostazione del problema, con l'intento, sufficiente per il suo assunto.

⁵⁶ Cfr. S. BETTINI, *Pittura Cristiana*, Novara, 1942, p. XVIII e G. v. SCHLOSSER, *Xenia*, Bari, 1938, pp. 137-138. I due saggi dello Schlosser sono: *Di alcuni presupposti storici del linguaggio medievale dell'arte* (1933), *op. cit.*, pp. 130-165, e *Magistra Latinitas e Magistra Barbaritas* (1936), *op. cit.*, pp. 166-219. Il primo di questi saggi riprende e in parte ripete uno scritto giovanile dello stesso autore sulla genesi della visione artistica medievale, pubblicato nel 1901 (poi in *Präludien*, etc., Berlin, 1927, p. 180 sgg.). Gli artifici dello Schlosser possono ancora esser di utile guida bibliografica all'argomento; ma la bibliografia relativa mostra come anche in questo caso la cultura italiana sia rimasta estranea alla discussione dei problemi figurativi e critici fondamentali della civiltà europea, proprio mentre più si nutriva tra noi l'illusione di essere addirittura alla testa nel campo della indagine critica e storico-artistica. Ho solo notizia che il tema degli apporti celtici nell'arte medievale sia stato trattato da R. HUYGHES in un corso al Collège de France 1951-52 (qualche accenno in *Dialogue avec le visible*, Paris, 1955, p. 185). In un senso limitativo W. HOLMQUIST, *Kunstprobleme d. Merovingerzeit*, 47 Stockholm, 1939. Si veda anche T. D. KENDRICK, *Anglo-Saxon Art*, 1938.

di affermare che certi caratteri della forma medievale si preparano non solo nella tarda arte romana (il che era già stato veduto dal Riegl e dal Wickhoff), ma addirittura in età precedente alla romanizzazione dell'Europa centro-occidentale. Lo Schlosser aveva richiamato già in un suo scritto dell'inizio del secolo l'attenzione degli studiosi sulle monete celtiche.⁵⁷ Ma l'argomento non venne approfondito. Ora, a parte la raccolta dei materiali che possono aiutare a discutere questo argomento (raccolta che non possiamo certo fare in questa sede) il quesito più importante è un quesito di fondo, che va posto. Ammesso che si possa dimostrare la permanenza di alcuni principi costitutivi della forma barbarica fino addentro all'arte medievale europea (tra il VII e il XII secolo), che cosa ciò può significare per il problema storico della forma artistica in generale? Come spiegare, cioè, questa permanenza in modo storicamente soddisfacente? Lo Schlosser eludeva, in fondo, la questione, quando richiamava genericamente la fallace analogia con "la difficile e molto discussa questione attorno all'influsso della fonetica 'barbarica' indigena sul basso latino" (p. 148); egli accenna alla continuità di elementi formali "barbarici" nell'arte medievale, ma non cerca né di definirli né di spiegare la ragione della loro sopravvivenza, richiamandosi forse alla diffusa opinione della reciproca influenza delle forme artistiche "per contatto."

⁵⁷ Cfr. *Xenia* (cit. alla nota precedente), pp. 133, 142, 178.

Senza dubbio, la persistenza di forme decorative, trasmesse attraverso la prassi e la tecnica artigiana, ha un qualche peso in questa continuità. E senza dubbio vi sono modi e motivi "primitivi" e "incolti," che ritornano ad affiorare, o permangono, ogni qual volta si tratti di arte "popolare." Ma che cosa significa, appunto, arte "incolta," arte "popolare," se non arte che dispone di mezzi tecnici poveri, arte che è portata a non uscire da un certo livello di economicità nella trasformazione del prodotto grezzo in "opera d'arte"; ma anche arte che esprime un dato orizzonte concettuale, che è appunto l'orizzonte di gruppi umani o primitivi, o subalterni. E questi si trovano, sinché permangono tali, appunto in uno stadio di conoscenza prelogica e intuitiva della realtà. Mi sembra, perciò, che il riferire queste espressioni artistiche a un comune fondo alogico e irrazionale significhi indicare, in tanto divario di situazioni storiche e di strutture sociali particolari, un punto di convergenza del quale sarà, se mai, da esaminare volta a volta il modo e il perché del suo permanere o del suo riaffacciarsi nelle varie situazioni storiche concrete.

Tra il bacile d'argento di Gondestrup d'arte barbarica del I sec. d.E.v., forse creato nel territorio tra la Sava e la Morava, (Tav. XVI, *b*; XIX, *b*; XX) e l'astrattismo delle monete celtiche c'è senza dubbio affinità, non solo formale; ma concettuale e culturale. Ma affinità formale c'è anche tra il vaso di Gondestrup e i rilievi delle porte del duomo di Hildesheim,

(Tavv. XXI, XXII, *a*) o di Novgorod (Tav. XXII, *b*) così prossimi poi a Bonanno Pisano e a Barisano di Trani. Le affinità strutturali tra queste opere non si possono risolvere col solo termine delle influenze, e cioè delle imitazioni. Queste, anche se documentabili, presuppongono affinità di contenuto interiore, e questa affinità la si trova sul piano di un fondamentale irrazionalismo prevalente nella cultura dei luoghi e tempi nei quali quelle opere vennero create.

In maniera analoga, noi possiamo constatare che il ritratto fisionomico, cioè realistico e aderente a una concreta e contingente personalità, non poté affermarsi in Grecia prima del quarto secolo avanti l'era volgare, perché esso costituisce una espressione d'arte ormai pienamente laica, che non poteva manifestarsi se non dopo una determinata trasformazione della società greca antica. E così, anche nell'età medievale, il ritratto realistico riapparirà solo quando nuove strutture sociali avranno affermato la propria indipendenza dalla Chiesa e dalla sua visione trascendentale della realtà. Il ritratto fisionomico si affermerà poi in pieno nel Rinascimento con la riconquista di una visione razionalistica del mondo e della vita, espressione diretta delle aspirazioni concrete e "mondane" della società mercantile, che andava prendendo concreto possesso del mondo e gettando le basi del capitalismo moderno.⁵⁸

⁵⁸ Cfr. le mie dispense universitarie (Firenze) per l'anno 1950-1951 *Il Problema del Ritratto Greco* e relativa bibliografia; an-

Lo schema tradizionale della successione e dei mutamenti dei modi stilistici nell'arte medievale è generalmente configurato come un processo lineare che si muove in un'unica direzione. È, sostanzialmente, l'arte ellenistica che si trasmuta in tardo-romana e poi in bizantina. Su questo fondo si fa nascere lo stile carolingio, poi quello "romanico" e poi quello "gotico," come creazioni di diversi momenti storici e di diverse civiltà culturali legate alla preminenza dell'uno o dell'altro gruppo nazionale (o addirittura etnico). È, come si è detto, uno schema di processo lineare di sviluppo da una all'altra cultura. Solo nel fenomeno dello stile tardo-antico (dalla fine del III al V secolo) si accenna all'influenza degli spostamenti delle popolazioni barbariche, che, in certo modo, "corrompono" la tradizione ellenistica; ma questa "corruzione" sembra imputata esclusivamente al fatto che si stabilizza una società più povera e più rozza (il che poi sarebbe da esaminare dettagliatamente caso per caso).

Il fatto è che quando la forma artistica muta decisamente, quando si avverte la "rottura" della tradizione antica, e cioè nella seconda metà del terzo secolo, di "influenze" barbariche non è ancora il caso di parlare. Ma questo è un discorso a parte, che ri-

che *Storicità dell'Arte Classica*, 1950², cap. III; per il ritratto medievale: H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, "Röm. Jahrb. f. Kunstgesch." (Hertziana), 1939, p. 227 sgg. e la recensione del WEIGAND, "Byzant. Zeitschr." 39, 1939, p. 573.



guarda il problema del tardo-antico. Ciò che qui si vuol accennare è un problema diverso: quello, cioè, di dover considerare che, accanto e al di fuori della civiltà artistica svoltasi attorno al Mediterraneo, e che possiamo chiamare ellenistico-bizantina, ha avuto esistenza, sviluppo e validità secolare una civiltà artistica diversa, che possiamo pur chiamare "barbarica," ma che non fu soltanto un "non saper fare," ma fu un "fare diversamente"; un fare su altro e diverso principio informatore. Tale civiltà include due designazioni preminenti, quella *celtica* e quella *scitica*, che possono comprendere in sé aree, popolazioni e aspetti diversi. Se ne hanno documenti dal X secolo a.E.v. in poi, quindi ugualmente antichi che per la civiltà ellenica; e l'area coperta è immensa: dai bordi atlantici dell'Europa centro-settentrionale, anzi dall'Irlanda, all'Altai, cioè alla Mongolia. In quest'area sono compresi tutti i popoli che si metteranno in movimento nel periodo che diciamo medievale e che ne determineranno gli aspetti in più di un senso.

Dal punto di vista della forma artistica, questa civiltà "barbarica," venuta a contatto con la civiltà artistica ellenistico-bizantina, assai più ricca di problemi, più complessa formalmente, più esperta e raffinata, non può non accettarne e accoglierne tradizioni tecniche e iconografiche e stilistiche; ma non per questo annulla completamente se stessa. La civiltà artistica barbarica sopravvive con i propri principi, in parte adattando ad essi l'iconografia del pa-

trimonio ellenistico, in parte accedendo ai principi stessi della civiltà più complessa che rimane in ogni tempo parte integrante (e per alcuni paesi fondamentale) della società medievale. L'elemento barbarico, tuttavia, sopravvive, spesso come reagente attivo e non solo come elemento passivo. E questa funzione attiva della visione artistica barbarica è stata generalmente troppo poco presa in considerazione.

Abbiamo dunque veduto la tendenza verso forme geometrizzate e ornamentali, derivate con più o meno lontananza dalle forme naturali, sostituire ovunque il naturalismo paleolitico non appena, con la nuova società neolitica, si stabilisce una sovrastruttura trascendentale e dualistica. Il geometrismo neolitico arriverà a sintesi formali di grande efficacia, come nei vasi di Susa (Tav. XXIV), di Persepoli (Tav. XVI, *a*) o nella ceramica palestinese, nelle statuette cicladiche (Tavv. XXV, XXVI), ecc. Sullo stesso principio si fondano le raffigurazioni tendenti all'astratto che si incontrano nella produzione dei popoli primitivi (Tavv. XXVII-XXIX). Carattere comune a tutte queste manifestazioni formali è che esse finiscono, dopo un primo periodo di ricerca, a stabilizzarsi in un numero limitato (a volte estremamente limitato) di schemi che vengono continuamente ripetuti. E ciò è insito alla stessa impostazione del problema artistico quando è rivolto alla ricerca dell'astrazione. L'artista realista solo è libero nella sua individualità; l'astrazione conduce sempre a una *routine* impersonale. La ricerca dell'astrazione è la ricerca di un

assoluto, di una forma perfetta, che perciò stesso sarà considerata immutabile nel momento stesso in cui si riterrà raggiunta la perfezione (o nel quale la spinta alla ricerca si allenti). Perciò la magnifica stilizzazione del caprone dalle grandi corna, che ci colpisce per la sua perfezione sulle ceramiche di Susa (Tav. XXIV), giunta a questo che apparve esempio non superabile, fu ripetuta sempre in modo identico, tanto che ogni vaso è uguale all'altro per tutto un periodo di non breve produzione. D'altra parte, in epoche e civiltà diverse, la tendenza all'astrazione conduce a risultati formali analoghi: si osservi l'affinità della figura a mani alzate sul vaso di Persepoli e sul bacile di Gondestrup (Tav. XVI, *a, b*) e l'affinità tra l'intaglio in legno della Danimarca (fig. 28) e quello della Nuova Guinea (Tav. XXVIII, *a*). L'astrazione formale conduce alla immobilità della geometria, come la metafisica conduce all'immobilità della teologia e della pura contemplazione. Di contro, la forma naturalistica si atteggia in varietà infinita di modi, si agita in continuo rinnovamento, con la ricchezza di aspetti che è propria della vita e del mondo umano.

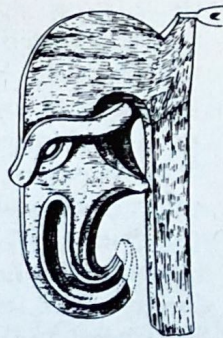


Fig. 28. - Testa animale ornamentale. Legno. Sec. IV d.E.v. Da Fünen, Danimarca. (Da SALIN, *Altgermanische Tierornamentik*, 1904.)



Le manifestazioni dell'arte anorganica e astratta nella società contemporanea sono, per buona sorte, accompagnate da molte giustificazioni teoriche da parte degli artisti maggiori che rappresentano questa tendenza; sicché sarà facile documentarne il significato per quanto riguarda il problema che abbiamo posto alla nostra ricerca.

Bisognerà anche rilevare, però, che il nostro tempo ha, tra le altre particolarità, la caratteristica di storcere il significato originario delle parole, o di usare le parole che sono più bene accette alla maggioranza degli ascoltatori, per lastricare con esse le vie che conducono al punto opposto di quello che la parola indicava di per se stessa. Come in politica nessuno oggi si dichiara reazionario e conservatore, e gli intenti e gli effetti più reazionari (come furono e sono quelli dei movimenti fascistici), si celano sotto l'aspetto di un interesse sociale e assumono etichette antiborghesi, così anche in arte tutti proclamano di esser partiti alla ricerca della realtà. Occorre, pertanto, arrivare a distinguere il fatto concreto al di là della parola.

Tra gli artisti non figurativi vi sono, pertanto, da distinguere coloro che proseguono una confusa e romantica polemica antiborghese che, per la sua stessa innocuità, è graditissima agli ambienti borghesi stessi, che, con nessun rischio, si compiacciono di mostrarsi spregiudicati. A questa categoria appartengono, per

la maggior parte, certi cenacoli artistici (oggi soprattutto americani, del nord e del sud) che si richiamano a una confusa e vacua ideologia "rivoluzionaria," che si compiace di considerare, per esempio, il comunismo un imborghesimento della rivoluzione. Il fatto che esso abbia rivoluzionato effettivamente un terzo del mondo, che abbia consolidato la sua rivoluzione in una struttura statale e industriale di enorme efficienza, e che, sulle sue orme, milioni di uomini si stiano muovendo alla conquista di un mondo migliore, non conta, per quei rivoluzionari "puri," i quali, nella loro purezza inalterabile, possono benissimo esser presi a braccetto dagli esponenti più qualificati della borghesia conservatrice e marciare con essi in ogni azione che risulti un rafforzamento del sistema tradizionale.

Quella categoria di artisti può essere, p. es., caratteristicamente rappresentata da Wolfgang Paalen, sul quale molti articoli e studi sono stati scritti (a cominciare, come sempre, da quelli di Christian Zervos sui *Cahiers d'Art*, 134, nn. 5-8) e che ha scritto egli stesso con una certa abbondanza.⁵⁹ Le Tavv. XXX, a, XXXI, a, ci possono rappresentare due momenti della sua arte; le sue idee sono rappresentate nella rivista *Dyn* da esso fondata nel 1943 a Messico e diretta per alcuni anni, il cui titolo sintetizza il programma di "rivoluzione" artistica dell'artista e del suo gruppo.

⁵⁹ W. PAALLEN, *Form and Sense*, New York, 1945; G. REGLER, *Wolfgang Paalen*, New York, 1946, con bibliografia degli scritti di e su W. P.

Secondo Paalen, l'arte ha da fare di meglio che interpretare o riflettere cose esistenti nella realtà della vita, cioè al di fuori dell'arte; essa ha da partecipare,

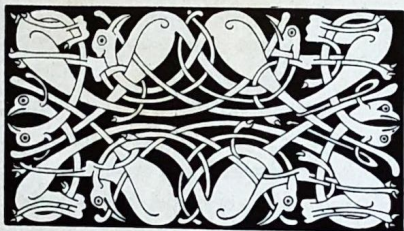


Fig. 29. - Ornamento da un codice "irlandese." S. Gallo, Biblioteca Capitolare, cod. 51. (Da Worringer, *Formprobleme d. Gotik*, 1927, p. 4.)

piuttosto, alla creazione di forme nuove, non ancora esistenti, e, così facendo, alla creazione effettiva di una realtà che è *in potenza* (stiamo attenti a non leggere *impotenza*!): tale concetto potenziale della realtà viene chiamato, dal suo ideatore, concetto *dynatico* della realtà (dal greco *dynamis*, potenza; e da ciò *Dyn*, il titolo della rivista). I vagheggiamenti dinamitardi a vuoto sono tipici per i gruppi su accennati di artisti non figurativi e dai loro scritti appare evidente la incapacità di uscire da un egocentrismo intellettualistico, del quale è caratteristica l'avversione per gli uomini semplici, il disprezzo per le masse, alle quali non si dovrebbero destinare che surrogati d'arte ("pittura riprodotta e scultura riprodotta in

serie, in materia economica") e il culto per l'eroe, tipico della cultura borghese nel periodo dal Nietzsche al fascismo: perciò si ammette che l'arte dipenda dalla società, ma in senso che i veri artisti, "i pochi eroici individui, precursori o scopritori," avrebbero sempre operato e creato fuori della società e in contrasto con essa. È l'ultimo sprazzo di un ingenuo mito romantico e dimostra, senza bisogno di ulteriori citazioni, il carattere di evasione dalla realtà, dal mondo, dalla società e dai suoi impegni, sovente pesanti, ma inevitabili per chi si consideri, modestamente, degno di essere uomo fra gli uomini.

Anche a questi velleitari rivoluzionari si adatterebbero assai bene le parole del famoso opuscolo sull'estremismo quale malattia infantile dell'azione rivoluzionaria: "Il piccolo borghese inferocito dagli orrori del capitalismo è, come l'anarchismo, un fenomeno sociale specifico di tutti i paesi capitalistici. L'incostanza di questo rivoluzionarismo, la sua infruttuosità, la sua attitudine a mutarsi rapidamente in sottomissione, in apatia, in fantasticheria, come pure in 'attrazione' frenetica da parte di questa o di quella corrente 'di moda'; tutto ciò è generalmente conosciuto."⁶⁰ La moda dell'anarchismo e la protesta contro la morale classista borghese viene incoraggiata in tal senso, in quanto conduce all'assurdo, alla negazione di tutti i freni morali, alla confusione, all'apatia,

⁶⁰ V. J. LENIN, *Estremismo, malattia infantile del comunismo* (1920) in *Opere Scelte*, Ediz. Lingue Estere, Mosca, 1948, vol. II, pp. 550-621.

al pessimismo, alla disperazione e quindi alla sottomissione. Si stabilisce una specie di tacito accordo fra i rappresentanti della società tradizionale e il rivoluzionario velleitario: io ti lascio protestare e tu mi lasci fare gli affari miei. Per tale via le situazioni di miseria e di sfruttamento vengono ad assumere l'aspetto di mali e orrori secolari e immutabili della condizione umana, e per tale via gli "anarchici della morale" convertono il conflitto contro un preciso stato di cose e contro precise responsabilità, in un conflitto astratto e assurdo contro l'uomo, che ha la sua espressione formale nella disumanizzazione dell'arte, nel ricorrere, in essa, a immagini mostruose e meccaniche, a "sgorbi, larve, segni non troppo lontani dal simbolo."⁶¹

Accanto a questa categoria di artisti non figurativi, la cui ideologia confusa può prendere svariati aspetti, che tutti convergono nell'ansia di evasione, vi è il gruppo, più coerente, più seriamente impegnato, degli artisti che ricercano una forma assoluta, perfetta. Il più coerente, il più puro tra i fondatori dell'astrattismo, l'olandese Piet Mondrian, formulava le proprie teorie con la sincerità e l'ansia di redenzione, con l'intransigenza, di un calvinista. Egli presentava le proprie esperienze come una via verso il realismo più integrale. Uno dei suoi ultimi scritti, che può considerarsi conclusivo (era nato nel 1872 e morì nel 1944: quanto ormai, anche anagraficamente, apparten-

⁶¹ L. SINISGALLI, presentazione alla *Mostra dei 3 P*, 1955.

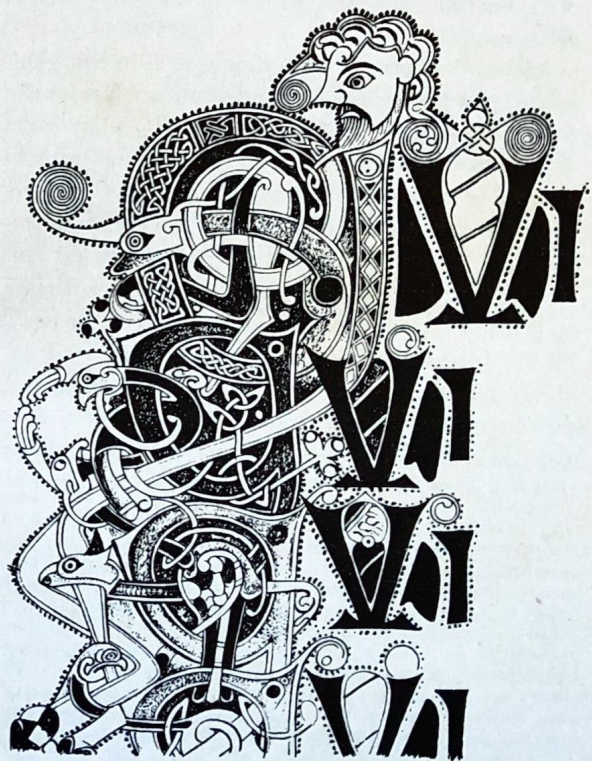


Fig. 30. - Ornamento di un codice irlandese.

gono al mondo di ieri questi innovatori d'avanguardia!), era intitolato proprio *Verso una vera visione della realtà*.⁶²

Il Mondrian racconta che, attorno al 1910 egli giunse alla persuasione che le ricerche di un Kandinsky (n. nel 1866) e di un Klee (n. nel 1873) mancavano di consistenza e che solo i cubisti avevano segnato una via giusta. Effettivamente il "cubismo" rappresentò, di contro al formalismo di maniera della tradizione accademica e alla prosa positivistica ed empirica del verismo ottocentesco, il modo di riaffermare la realtà col suo peso e i suoi volumi di masse.⁶³ Ma il Mondrian gradualmente si persuase che il cubismo non aveva tratto tutte le logiche conseguenze dalle proprie scoperte e "non sviluppava l'astrazione verso la sua ultima meta, l'espressione della realtà pura."⁶⁴ Dopo qualche altro tempo si accorge che

⁶² P. MONDRIAN, *Plastic Art and Pure Plastic Art* (1937) and *other Essays* (1941-1943), New York (The documents of Modern Art), 1947, p. 9 sgg. Vi è, p. 37, compreso anche il saggio pubblicato postumo nel 1945: *Liberazione dalla oppressione nell'arte e nella vita*, tipico per l'ansia di evasione.

⁶³ Cfr., p. es., l'articolo orientativo di G. C. ARGAN nella rivista "Ulisse," fasc. 12, giugno 1950, pp. 557-668.

⁶⁴ Ecco che cosa scriveva, a suo tempo, A. SOFFICI, *Cubismo e oltre*, Firenze, 1913, p. 39. "L'obiezione meno superficiale di tutte consiste nel rimproverare ai cubisti la mancanza del coraggio di spingere all'estremo la logica della loro dottrina. Dal momento, si argomenta, che il cubismo pone come primo fondamento delle sue ricerche il principio della pura pittura, perché non rinunciare assolutamente allo studio della realtà, per esercitarsi in semplici accordi pittorici o plastici senza altro materiale che di volumi, di piani, di masse, di linee, di toni indipendenti da ogni rapporto col vero esterno? È una osservazione assai acuta; non di

è difficile o addirittura impossibile restare puramente oggettivi dinanzi alla natura, "senza mescolarvi sensazioni individuali" e che le "particolarità naturalistiche della forma e del colore evocano stati soggettivi della sensazione, che oscurano la pura realtà." Giacché, egli distingue, "l'apparenza delle forme naturali cambia; ma la realtà rimane costante"; e in ciò egli si trova (non so se inconsapevolmente) d'accordo con Platone. E ne conclude che "per creare la realtà pura, occorre ridurre le forme naturali agli

tanto peso, però, che una seria analisi del problema artistico non ne dimostri il lato debole e la finale inconsistenza. Dirò meglio: non è acuta se non a metà. Infatti, se è vero (e mostrerò fra un momento come il cubismo dovrà svilupparsi in questo senso) che il principio della pura pittura dovrebbe logicamente condurre a un'espressione lirico-plastica sempre più e più libera dalla rappresentazione delle cose naturali, è altresì necessario che l'artista non abbandoni mai completamente lo studio delle forme sostanziali della realtà giacché: 1) L'attività lirica non può essere tutta interiore come quella filosofica: un'esaltazione per delle forme pittoresche astratte non è concepibile, e l'emozione feconda non può sgorgare se non nel contatto dello spirito artistico col mondo circostante. 2) L'immaginazione umana non è capace che di un numero limitato di combinazioni di forme plastiche, e solo la natura con la sua infinita varietà di aspetti può suggerire all'artista un numero ugualmente infinito di accordi e di rapporti. Io posso immaginare mille combinazioni di linee, ma la vista di un solo albero e della speciale giuntura delle sue rami col tronco e fra loro me ne farà percepire una del tutto differente, inattesa e perciò emozionante. 3) Codesto studio stesso, unicamente la trasfusione del particolare imprevisto naturale nell'opera pittorica distinguono (*sic*) l'arte, quale espressione lirica del concreto, dall'artificio decorativo, ornamentale." Questo passo non ci interessa, in questo momento, tanto quale documento di confusione di idee (della quale l'A. ha dato prove più cospicue) ma proprio come documento di ciò che avvertiva un artista inseritosi nei movimenti di avanguardia negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale.

elementi costanti della forma e il colore naturale al colore primario."

Posto su questa via, con la consequenzialità di un fissato e la freddezza logica dell'intellettuale appartenente "a un mondo moderno e meccanizzato," come si esprime egli stesso, il Mondrian arriva a trovare la realtà pura e il colore primario rappresentando rettangoli formati da linee nere su fondo bianco con qualche rettangolo, qua e là, in punti marginali e studiatisimi, anzi essenziali, campito in giallo, in azzurro (Tav. XXXI, *b*), in rosso. Nel 1915 era già un pezzo avanti in tale ricerca ed era giunto "a escludere ogni linea curva" (perché le linee curve sono cariche di sensibilità individuale, e anche di lascivia, oltre a divenire facilmente calligrafiche). Ma solo dal 1931-'32 in poi il Mondrian raggiunse quel perfetto incrocio di linee rette, che, innegabilmente, dà una sensazione di ordine e di asettica purezza (assai prossimo a quello inconsapevolmente ripetuto per secoli dai tessitori a mano e poi a macchina e che, in termini da drappieri, si chiama tovagliato di Fiandra).

Il caso Mondrian è esemplare. Perché non v'è dubbio che egli non fosse né un pazzo né un mistificatore, né un furbo, e che avesse una profonda sensibilità artistica. Coi suoi principi, quasi platonici, si potrebbe giustificare il sorgere di una elevata espressione figurativa di tipo classico. Come mai essi si concretarono in quella sua forma astratta e devitalizzata? La spiegazione è nel carattere mistico della imposita-

zione che il Mondrian dava ai suoi problemi, e nella ricerca, anche in questo caso, di una evasione: tale è il suo pudico rifuggire da ogni "sensazione individuale" prodotta dalla realtà della natura.

"Verticali e orizzontali sono espressione di due forze opposte: queste esistono dovunque e dominano tutto: la loro reciproca azione costituisce *la vita*." Queste affermazioni dell'artista ci richiamano direttamente al primitivo dualismo animistico dal quale sorse il geometrismo dell'età neolitica. Ma siamo anche nel tipico dualismo che conduce alla mistica trasformazione della realtà in simbolo. È attraverso tale dualismo che lo scrittore mistico cisterciense Ugo da San Vittore compilava, nel XII secolo, i suoi elenchi di animali e di piante, dai quali non nascerà una storia naturale, cioè un possesso più concreto del mondo (come avverrà dal Rinascimento in poi), ma unicamente una continua e ripetuta esemplificazione degli attributi della divinità raffigurati negli aspetti naturali, poiché per il mistico "il visibile non è che un *velo* posto dinanzi all'invisibile."

Su questa stessa via l'artista incontrerà il desiderio di creare "un'arte che esplori le dimensioni e le profondità più inafferrabili ed irrazionali della vita e della natura" (E. Bermann). L'artista, da un lato riterrà di stare "al disopra del mondo," dotato di qualità profetiche; dall'altro subirà l'attrazione verso le espressioni artistiche primitive, preistoriche, ingenuo equivalente della attrazione del Romanticismo verso l'uomo di natura ("il buon selvaggio"), complicata

dalla divulgazione della psicanalisi, che ha teorizzato il concetto di "regressione."⁶⁵

Questo sprovveduto e confuso anelito metafisico, che sogna nuove cosmogonie e che non riesce ad andare oltre ad alcune divagazioni biblico-esoteriche, puerilmente messianiche, trovò già espressione piena in Kandinsky. Kandinsky, attorno al 1910-14, segna un punto di rottura nella civiltà artistica e dimostra, con la sua cronologia, l'inesattezza della spiegazione che attribuisce alla prima e alla seconda guerra mondiale il nichilismo concettuale inerente alla disgregazione della forma artistica nella cultura contemporanea. Dobbiamo persuaderci che il processo è sorto in seno alla cultura tradizionale e vi si è andato preparando sin dall'età romantica. Ecco alcuni passi della testimonianza di Kandinsky: "La vita dello spirito può esser rappresentata da un triangolo diviso orizzontalmente in parti ineguali, con il segmento più stretto in alto. Più bassi i segmenti, e più sono larghi. Tutto il triangolo si muove lentamente innanzi e verso l'alto: dove l'apice era oggi, il secondo segmento sarà domani; quello che l'apice oggi intende, domani sarà sentito e inteso dal secondo segmento ("oggi" e "domani" corrispondono ai biblici "giorni" della Creazione). Sull'apice sta un uomo solo; anche chi gli è più prossimo non può capirlo e lo considera un ciarlatano o un pazzo. In ogni

⁶⁵ Cfr. W. R. VALENTINER, *Origins of Modern Sculpture*, New York 1946, p. VII, p. 167 sgg.

segmento del triangolo ci sono artisti. Colui che riesce a vedere oltre il limite del proprio segmento è un profeta e aiuta ad avanzare; ma coloro che sono miopi e ritardano il movimento sono compresi pienamente e acclamati. Più basso è il livello del segmento, e maggiore è il numero delle persone che esso contiene" (ecc.). Si arriva poi addirittura alle esperienze medianiche e alla teosofia e, per quanto anche il Mondrian ritenga eccessiva la fiducia che hanno in essa gli adepti, essa, nella sua opinione, "rimane un agente potente per presagire la liberazione dei cuori oppressi." La conclusione è che "In tutte le arti vi è oggi la tendenza e lo sforzo verso il non-rappresentativo, verso la struttura interna, astratta; e tutti sono collaboratori alla costruzione della piramide spirituale, che arriverà al cielo."⁶⁶

Aspirazione metafisica e irrazionale a fondamento delle tendenze verso l'astrattismo, mi sembrano dunque abbastanza documentate in ogni tempo. Potremmo, se volessimo soffermarci in una analisi di queste tendenze negli ultimi cinquant'anni, trovarvi anche gli equivalenti degli ingredienti della cucina decadentistica che in Italia ebbe il massimo esponente nel D'Annunzio, giacché anche a questa discendenza

⁶⁶ W. KANDINSKY, *Concerning the spiritual in Art*, New York, 1947 (The documents of modern art) pp. 27-40. Cfr. p. 52: personalità, stile, dedizione alla causa dell'arte sono "le tre mistiche necessità di un'opera d'arte." Lo scritto del K. risale, nel suo originale tedesco (*Ueber das Geistige in der Kunst*), al 1912; fu poi tradotto in inglese nel 1914 col titolo *The Art of Spiritual Harmony*. Vedi Tav. XXX, b.

dalla divulgazione della psicanalisi, che ha teorizzato il concetto di "regressione."⁶⁵

Questo sprovveduto e confuso anelito metafisico, che sogna nuove cosmogonie e che non riesce ad andare oltre ad alcune divagazioni biblico-esoteriche, puerilmente messianiche, trovò già espressione piena in Kandinsky. Kandinsky, attorno al 1910-14, segna un punto di rottura nella civiltà artistica e dimostra, con la sua cronologia, l'inesattezza della spiegazione che attribuisce alla prima e alla seconda guerra mondiale il nichilismo concettuale inerente alla disgregazione della forma artistica nella cultura contemporanea. Dobbiamo persuaderci che il processo è sorto in seno alla cultura tradizionale e vi si è andato preparando sin dall'età romantica. Ecco alcuni passi della testimonianza di Kandinsky: "La vita dello spirito può esser rappresentata da un triangolo diviso orizzontalmente in parti ineguali, con il segmento più stretto in alto. Più bassi i segmenti, e più sono larghi. Tutto il triangolo si muove lentamente innanzi e verso l'alto: dove l'apice era oggi, il secondo segmento sarà domani; quello che l'apice oggi intende, domani sarà sentito e inteso dal secondo segmento ("oggi" e "domani" corrispondono ai biblici "giorni" della Creazione). Sull'apice sta un uomo solo; anche chi gli è più prossimo non può capirlo e lo considera un ciarlatano o un pazzo. In ogni

⁶⁵ Cfr. W. R. VALENTINER, *Origins of Modern Sculpture*, New York 1946, p. VII, p. 167 sgg.

segmento del triangolo ci sono artisti. Colui che riesce a vedere oltre il limite del proprio segmento è un profeta e aiuta ad avanzare; ma coloro che sono miopi e ritardano il movimento sono compresi pienamente e acclamati. Più basso è il livello del segmento, e maggiore è il numero delle persone che esso contiene" (ecc.). Si arriva poi addirittura alle esperienze medianiche e alla teosofia e, per quanto anche il Mondrian ritenga eccessiva la fiducia che hanno in essa gli adepti, essa, nella sua opinione, "rimane un agente potente per presagire la liberazione dei cuori oppressi." La conclusione è che "In tutte le arti vi è oggi la tendenza e lo sforzo verso il non-rappresentativo, verso la struttura interna, astratta; e tutti sono collaboratori alla costruzione della piramide spirituale, che arriverà al cielo."⁶⁶

Aspirazione metafisica e irrazionale a fondamento delle tendenze verso l'astrattismo, mi sembrano dunque abbastanza documentate in ogni tempo. Potremmo, se volessimo soffermarci in una analisi di queste tendenze negli ultimi cinquant'anni, trovarvi anche gli equivalenti degli ingredienti della cucina decadentistica che in Italia ebbe il massimo esponente nel D'Annunzio, giacché anche a questa discendenza

⁶⁶ W. KANDINSKY, *Concerning the spiritual in Art*, New York, 1947 (The documents of modern art) pp. 27-40. Cfr. p. 52: personalità, stile, dedizione alla causa dell'arte sono "le tre mistiche necessità di un'opera d'arte." Lo scritto del K. risale, nel suo originale tedesco (*Ueber das Geistige in der Kunst*), al 1912; fu poi tradotto in inglese nel 1914 col titolo *The Art of Spiritual Harmony*. Vedi Tav. XXX, b.

non manca il sensualismo, l'eroticismo misticheggiante e il superuomismo. E si potrebbe osservare come questo tipico prodotto letterario *fin de siècle*, ormai ben esaurito in letteratura, continui nelle arti figurative giovandosi della maggiore sprovvedutezza culturale, della ingenuità confusionaria di molti artisti figurativi, comparativamente ai letterati, e della meno facile leggibilità del segno figurativo comparativamente al segno scritto e alla espressione del suo significato.

Ancora più esplicito risulta il desiderio dell'evasione nelle parole del Mondrian: "La realtà ci appare tragica solo per il disequilibrio e la confusione delle sue apparenze; è la nostra visione soggettiva e determinata, che ci fa soffrire. La nostra visione ed esperienza soggettiva ci rende impossibile l'essere felici. Ma si può sfuggire (*escape*) alla tragica oppressione attraverso una chiara visione della effettiva realtà, che esiste, ma che è velata. Non potendo liberare noi stessi, possiamo liberare la nostra visione." (Ritorna, inconsapevolmente, la realtà velata del mistico; e Aldous Huxley dirà che l'artista rende "aspetti della realtà attraverso il loro equivalente visionario.")⁶⁷ Angoscia, dunque, e quindi evasione, come conseguenza della oppressione che grava sugli uomini nel "mondo meccanizzato" (Mondrian), cioè privo di rapporti semplici e umani; ricerca della libertà da questo mondo disumano nella visione,

⁶⁷ ALDOUS HUXLEY, presentazione delle pitture di Vera Stravinsky, 1955.

essendo impotenti a liberarsi nella realtà, e nemmeno a tentare di liberarsi, né a contrastare il facile fascino dell'abbandonarsi all'istinto e al sogno, che sono giustificazione e consolazione di una pur avvertita abiezione.

Il mondo dal quale si cerca di liberarsi è il mondo di oggi, del nostro ventesimo secolo, il mondo creato dalla attuale società tradizionale nella particolare fase di esasperazione del conflitto per il dominio di gruppi di uomini su altri uomini e nel quale molti si sentono a disagio, anche senza rendersi esatto conto della situazione. Pertanto, le tendenze astrattiste nell'arte contemporanea sono una espressione di questo mondo, di questa società, coerente artisticamente e culturalmente del tutto giustificata; e le vediamo in regresso via via che la vecchia società si trasforma. Una espressione, quindi, non accettabile per chi non cerca l'evasione da quel mondo, ma la sua trasformazione, e sa che tale trasformazione è possibile e accetta la condizione inerente a tale possibilità di trasformazione: cioè la lotta, tenace, paziente, lunga, che presuppone tutt'altre qualità, tutt'altro impegno che non l'impaziente e velleitario rivoluzionarismo degli anarcoidi. Lotta effettiva (Tav. XXXII, *b*), e non simbolica (Tav. XXXII, *a*); qualità tutte umane, anche se talora giungono all'eroismo, e tutte terrene.

Non può essere accettata la tendenza alla distruzione delle forme organiche e all'astrazione da chi rifiuta l'ideologia trascendentale e irrazionalistica che sta alla base di tale tendenza; da chi appartiene a un

mondo che pone la ragione umana e la fiducia nella ragione umana e nella razionalità della storia alla base delle proprie azioni e della propria vita.

Non si tratta, dunque, di pronunziare una condanna; ma di chiarire una scelta e un rifiuto. E se il pericolo del realismo sta di cadere, ove manchi un adeguato contenuto poetico, nel piatto verismo fotografico, riducendo l'arte a un mestiere inutile in tempi di riproduzioni meccaniche, il pericolo dell'astrattismo è di ricadere nel "suprematismo" di Kasimir Malevich, che dipinse, nel suo sforzo supremo, l'ultima sua pittura: in mezzo a una tela candida un candido quadratino bianco.⁶⁸ Dopo di che, è evidente, non resta che il suicidio.



⁶⁸ MOHOLY-NAGY (cit. a Nota 1), p. 39, p. 80. Il Malevich, operante attorno al 1922 in Russia, aveva scritto anche un opuscolo "Il mondo non oggettivo" (*Die gegenstandlose Welt*), poi tradotto in americano nella serie dei "Documents of Modern Art" dell'Editore Wittenborn, New York. Il direttore dei "Documents" dovrebbe essere identico col pittore del quadro "La Résistance", Parigi, 1945, riprodotto alla nostra Tav. XXXII, a.

Indice delle illustrazioni nel testo

Pag. 21	1, 2. <i>Moneta celtica degli Arvernii</i>
22	3. <i>Moneta celtica degli Aulerci Cenomani</i>
22	4. <i>Moneta celtica degli Armorici</i>
24	5. <i>Moneta celtica dei Mediomatrici (?)</i>
25	6. <i>Moneta celtica dei Bellovaci</i>
25	7. <i>Moneta celtica degli Unelli</i>
26	8. <i>Moneta celtica degli Atrebates</i>
27	9. <i>Moneta celtica degli Atrebates</i>
27	10. <i>Moneta celtica degli Atrebates</i>
30	11. <i>Moneta celtica dei Remi</i>
31	12. <i>Moneta di Rhoda di Tarragona</i>
32	13. <i>Moneta celtica dei Volcae Tectosages</i>
33	14. <i>Monete celtiche dei Volcae Tectosages</i>
33	15. <i>Monete celtiche dei Volcae Tectosages</i>
34	16. <i>Statère d'oro di Taranto</i>
35	17. <i>Moneta celtica degli Ambiani</i>
35	18. <i>Moneta celtica degli Ambiani</i>
36	19. <i>Moneta celtica degli Armorici</i>
37	20. <i>Moneta celtica degli Armorici</i>
38	21. <i>Moneta celtica dei Viroduni</i>
39	22. <i>Moneta celtica dei Mediomatrici</i>
39	23. <i>Moneta celtica dei Mediomatrici</i>
39	24. <i>Moneta di re Kavasus, Transilvania</i>

- Pag. 89 25. *Cervo, da una stula in lamina di bronzo*
 91 26. *Decorazioni con figure di cervi e loro derivazioni lineari su foderi di spade di La Tène*
 93 27. *Ornamenti di morso da cavallo, Bucarest*
 103 28. *Testa animale ornamentale, Danimarca*
 106 29. *Ornamento, da un codice "irlandese"*
 109 30. *Ornamento di un codice irlandese.*

Nelle riproduzioni di monete celtiche, la sigla B si riferisce alla figura corrispondente nell'opera del Blanchet citata a nota 15; la sigla BN si riferisce al numero d'inventario della collezione della Bibliothèque Nationale di Parigi. Le figg. 1-23 sono state disegnate dal signor Manzani dell'Istituto di Zoologia dell'Università di Firenze in base a disegni riprodotti dal Blanchet, op. cit., e a fotografie di monete della Biblioteca Nazionale di Parigi, fatte eseguire appositamente nel 1950 col gentile interessamento di Mlle Gabrielle Fabre del Cabinet des Médailles.

Descrizione delle tavole

- I *a, b, c.* P. Mondrian (Mondriaan, 1872-1944). Albero in tre redazioni diverse (1910-1911); *a, c.* Gemeente Museum (Museo Comunale) Aia; *b.* Coll. Slipper, Blaricum (Olanda). Da "Cahiers d'Art," 22, 1947, pp. 106-108.
- II *a.* Statere d'oro di Filippo di Macedonia (359-336 a.E.v.), con testa di Apollo. (Da MALRAUX, op. cit. a p. 19, fot. J. Bandy.)
b. Moneta d'argento celtica, dei Nervii (circa 90 a.E.v.) la cui immagine deriva da quella precedente. (Da MALRAUX, c. s.)
- III *a, b.* Dritto e rovescio di una moneta d'oro celtica, degli Aulerici Cenomani. (BN 1901, B.62; da LENGUEL, op. cit. a p. 19, tav. XV, 147.)
 II sec. a.E.v.
- IV *a.* Moneta celtica con testa di guerriero Gallico. Bituriges (prov. Berry). (BN 3679, B.65.) Da fot. Bibliothèque Nationale.
b. Moneta celtica dei Bellovaci. Oro. Derivazione dal tipo tav. II, *a.* (BN 7888; da LENGUEL, op. cit., tav. XXXII, 334.)
- V *a-d.* Monete celtiche dei Volcae Tectosages (prov. Garonne, Lot, Toulouse). Argento. Trasformazioni dal tipo di Rhoda fig. 12 (nel testo). (Da LENGUEL, op. cit., tav. IV, figg. 33-36.)

- VI *a.* Moneta in bilione dei Baiocasses (Armorici; BN 6974, B. I, p. 316). Derivazione dalla testa di ninfa fig. 16. Sopra alla testa un cinghiale. (Da fot. Bibl. Nat.)
b. Moneta d'argento degli Osismi (Armorici; provenienza Finistère; BN 6535, cfr. B. 215, 218). Derivazione dal tipo fig. 16. (Da fot. Bibl. Nat.)
c. Moneta in oro dei Parisii, derivata dal tipo fig. 16. (Dall'album della Mostra alla Monnaie de Paris, 1950, p. 6.)
- VII *a.* Moneta d'argento dei Veliocasses, derivata dal tipo tav. II, *a*, attraverso il tipo fig. 21 (testo). (Da MALRAUX, *op. cit.*)
b. Moneta d'argento di re Kavasus, Transilvania, con tipo derivato dalla seguente. (Da Fot. Bibl. Nat. BN. 9605, B. 520).
c. Tetradramma d'argento di Alessandro il Macedone (336-323 a.E.v.), *d*, testa di Eracle.
- VIII Apollo. Dal frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia (circa 460 a.E.v.). Olimpia, Museo. (Da HEGE-RODENWALDT, *Olympia*.)
- IX Crocefisso in bronzo. Chiesa Parrocchiale di Werden. Inizi del sec. XII. (Da WÖRINGER, *Formprobleme d. Gotik*, p. 36).
- X Gruppo dei Tetrarchi, in porfido, Venezia, S. Marco (particolare). Fine del III - inizio del IV sec. d.E.v. (Fot. Ist. Archeolog. Germanico, Roma, 5819.)
- XI Animali condotti al sacrificio (*suovetaurilia*). Lato di una base di colonna commemorativa

- del decennale tetrarchico dell'anno 305 d.E.v. Roma, Foro Romano. (Fot. Ist. Archeolog. Germanico, 33.358.)
- XII Vittoria che regge uno scudo (con iscrizione *Caesarum Decennalia Feliciter*); in basso un barbaro prigioniero. Particolare del lato posteriore della base di cui alla tav. precedente. (Fot. Ist. Archeolog. Germanico, Roma, 35.361.)
- XIII *a.* Ritratto di un magistrato e *b*, un suo servo barbarico. Da uno pseudo-sarcofago rinvenuto a Roma, via Labicana (ultimo decennio del III sec. d.E.v.). Roma, Museo Naz. Romano. (Fot. Ist. Archeolog. Germanico, Roma, 36.274, 36.275.)
- XIV Mosè. Particolare di un affresco nelle Catacombe di Pietro e Marcellino (circa 270 d.E.v.). (Da DE WIT, *Spätromische Bildnismalerei*, tav. 18, 1.)
- XV *a.* Vaso geometrico greco. Atene, sec. IX-VIII a.E.v.
b. Frammento di vaso geometrico c.s.
c. Sigilli in steatite di arte geometrica greca; da Creta (VIII sec. a.E.v.).
- XVI *a.* Vaso dipinto proveniente dalla stazione preistorica di Persepoli, Mesopotamia. Inizi del IV millennio a.E.v. (Da *Handbuch d. Altertumswissenschaft*, Abt. VI, vol. I, tav. 113, 1. = HERZFELD, *Iranische Denkmäler*, Berlin, 1932, tav. XIX.)
b. Coppa d'argento di Gondestrup (Jutland); arte barbarica della regione della Sava e Dra-

- va. Kopenhagen, Museo Nordico. (Circa I sec. d.E.v.) (Da W. v. JENNY, *Keltische Metallarbeiten*, Berlin, 1935, tav. XX.)
- XVII a. Patera sacrificale celtica in bronzo; dall'Irlanda; I sec. d.E.v. Londra, British Museum (*Guide Early Iron Age*, 1925, p. 161, fig. 193; da W. v. JENNY, *op. cit.*, tav. 30, 1.)
 b. Disco d'argento trovato a Helden, Limburgo (Olanda). I. sec. d.E.v. Arte barbarica con elementi orientali. Leida, Rijksmuseum. (Da W. v. JENNY, *op. cit.*, tav. 28, 1.)
- XVIII a. Particolare di uno scudo celtico in bronzo. Dal Tamigi, presso Battersea. Londra, British Museum. (Da W. v. JENNY, *op. cit.*, tav. 34, 2.)
 b. Specchio in bronzo inciso, arte celtica irlandese del I sec. d.E.v. Da Desborough, Northants. Londra; British Museum. (Da W. v. JENNY, *op. cit.*, tav. 40.)
- XIX a. Il Cavallo Bianco di Uffington, Berkshire. Monumento commemorativo, probabilmente della battaglia di re Alfredo contro i Danesi nell'anno 811. Lunghezza m. 105. (Da *Découverte Aérienne du Monde*, Paris 1948, p. 276.)
 b. Bacile di Gondestrup, particolare. (Cfr. tav. XVI, b; da W. v. JENNY, *op. cit.*)
- XX Particolare della coppa di Gondestrup. (Cfr. tav. XVI, b; da W. v. JENNY, *op. cit.*)
- XXI Particolare della porta in bronzo del duomo di Hildesheim, posta nella chiesa di S. Michele nel 1015: Vita di Adamo. Arte sassone del sec. XI. (Da A. GOLDSCHMIDT, *Die deutschen Bronzetüren*, 1926, vol. I, tav. XXVIII.)

- XXII a. Caino e Abele: particolare della porta di Hildesheim. (Cfr. tav. precedente; *op. cit.*, tav. XXXIII.)
 b. Elia sale al Cielo: particolare della porta in bronzo della Cattedrale di S. Sofia a Novgorod (URSS). Arte Sassone della metà del sec. XII. (Da A. GOLDSCHMIDT, *Die Bronzetüren v. Novgorod u. Gnesen*, II, 1932, tav. 26.)
- XXIII Reliquiario di S. Candido nella chiesa abaziale di St. Maurice (Gran S. Bernardo). Arte Romanica.
- XXIV Vaso in ceramica dipinta dalla necropoli di Susa (Mesopotamia, IV millennio a.E.v.; da ZERVOS, *L'Art en Mésopotamie*.) Parigi, Louvre.
- XXV a. Due "idoletti" in marmo rappresentanti figure femminili ridotte a "forma di violoncello." Civiltà greca "Cicladica."
 b. Figurina femminile in marmo. Stessa civiltà come sopra. Entrambi Atene, Museo Nazionale. (Da ZERVOS, *L'Art en Grèce*.)
- XXVI Suonatore d'arpa; "idoletto Cicladico," come gli esemplari della tav. precedente. Atene, Museo Nazionale. (Fot. A. Seraf, Atene.)
- XXVII a. Ceramica della Nuova Guinea Olandese (la figura rappresenta un coccodrillo). Chicago, Museo di Storia Naturale (n. 148.029. - Da LINTON, WINGERT, D'HARNONCOURT, *Arts of the South Seas*, New York, Museum of Modern Art, 1946, p. 138.)
 b. Ceramica dell'Arizona nord-orientale (sec. XIII-XVI). Peabody Museum, Harvard Univer-

sity, Cambridge (n. 76.226. - Da DOUGLAS and D'HARNONCOURT, *Indian Art in the United States*, New York, Museum of Modern Art, 1941, pag. 93.)

XXVIII a. Ornamento di prua di una canoa. Isole Trobriand, Nuova Guinea. Chicago, Museo di Storia Naturale (n. 98.243. - Da *Arts of the South Seas*, cit. alla tav. preced., p. 147. Cfr. fig. 28 nel testo.)

b. Scudo dipinto della Nuova Guinea. (Da V. GILARDONI, *Naissance de l'Art*, Lausanne, 1948, fig. 117.)

XXIX Coperta (*tapa*) della Nuova Guinea Olandese con motivi di pesci. (Da V. GILARDONI, *op. cit.*, fig. 135.)

XXX a. W. Paalen, *Combattimento dei Principi Saturnini*, II (1938). Collezione privata. (Da G. REGLER, *Wolfgang Paalen*, New York, 1946, pag. 30.)

b. W. KANDINSKY, *Punti neri* (1937); "dimostrazione dello spazio come ambiente trasparente ottenuto per mezzo di punti ed elementi minuti." (Da *Magazine of Art*, 1945, p. 178.)

XXXI a. W. Paalen, *Disegno* (1945). (Da REGLER, *op. cit.*, p. 66.)

b. P. Mondrian, *Composizione*, 1936. Collez. F. Witzinger, Basilea. (Da "Cahiers d'Art," 22, 1947, pag. 115.)

XXXII a. R. Motherwell, *La Resistenza*, (1945). (Da "Magazine of Art," 1948, 3, pag. 87.)

b. A. Pizzinato, *Liberazione di Venezia*, Roma, Confederaz. Gen. del Lavoro.

Indice

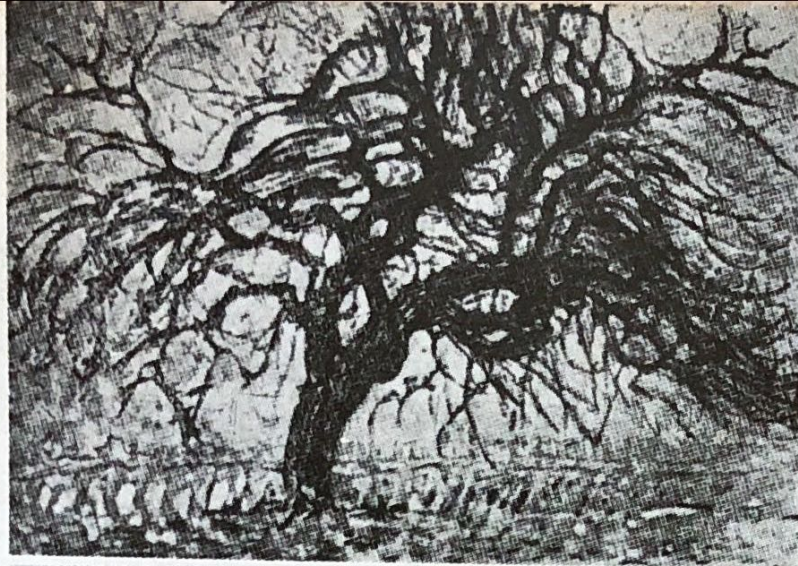
Pag. V *Premessa*

1 *Organicità e astrazione*

119 *Indice delle illustrazioni nel testo*

121 *Descrizione delle tavole*

Tavole



Tav. I. P. Mondrian, Albero (1010-1911) (Cfr. p. 7).



a



b

Tav. II. a. Moneta greca (359-336 a.E.v.). — b. Moneta celtica (circa 90 a.E.v.). (Cfr. p. 17 e sgg.)



a



b

Tav. III. a, b. Moneta celtica (Aulerci), d/ e r/. (Cfr. pp. 21, 22).



a



b

Tav. IV. a. Moneta dei Bituriges. — b. Moneta dei Bellovaci.
(Cfr. pp. 22, 24, 25).



a



b



c



d

Tav. V. Monete dei Volcae Tectosages. (Cfr. pp. 32-33).



a

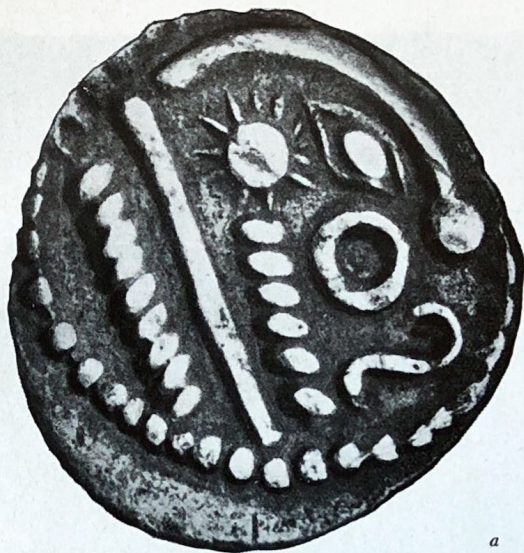


b



c

Tav. VI. Monete celtiche: a. Baiocasses, b. Osismi, c. Parisii.
(Cfr. pp. 35, 36).



a



b



c

Tav. VII. Monete celtiche: a. Veliocasses, b. Aulerci, c. Ambiani.
(Cfr. pp. 37, 38).



*Tav. VIII. Apollo di Olimpia, Tempio di Zeus (c. 460 a.E.v.).
(Cfr. pp. 48, 59).*



Tav. IX. Crocefisso di Werden (inizi sec. XII). (Cfr. p. 59).



*Tav. X. Gruppo dei Tetrarchi, Venezia, S. Marco (inizi sec. IV).
(Cfr. p. 74).*



*Tav. XI. Base dei Decennali dell'anno 305, Roma, Foro Romano.
(Cfr. pp. 74-75).*



*Tav. XII. Base dei Decennali dell'anno 305, Roma, Foro Romano.
(Cfr. pp. 74-76).*



b

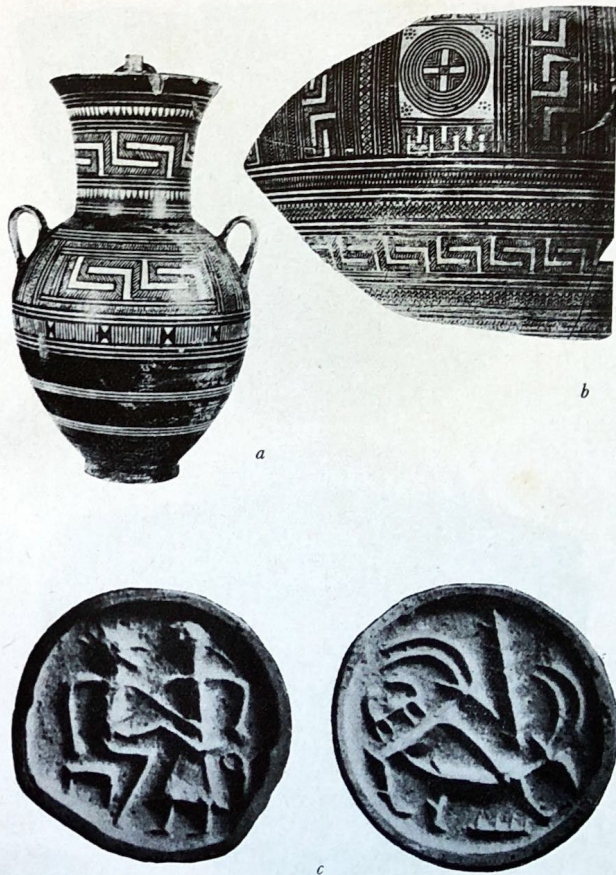


a

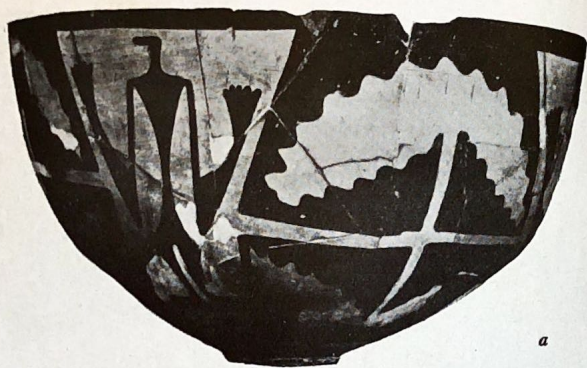
*Tav. XIII. a. b. Particolari di un sarcofago romano (fine sec. III).
(Cfr. p. 80).*



Tav. XIV. Mosè. Roma, Catacombe di Pietro e Marcellino.
(Cfr. p. 81).



Tav. XV. a, b. Vasi geometrici greci. — c. Sigilli geometrici.
(Cfr. pp. 16, 82).

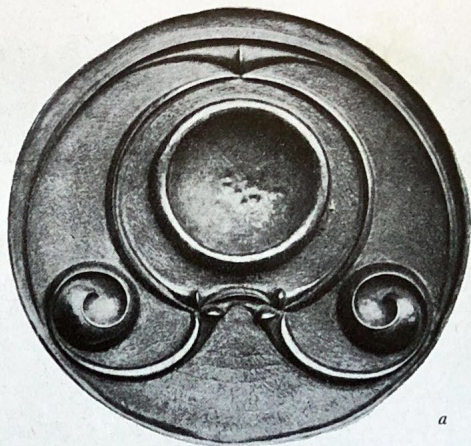


a

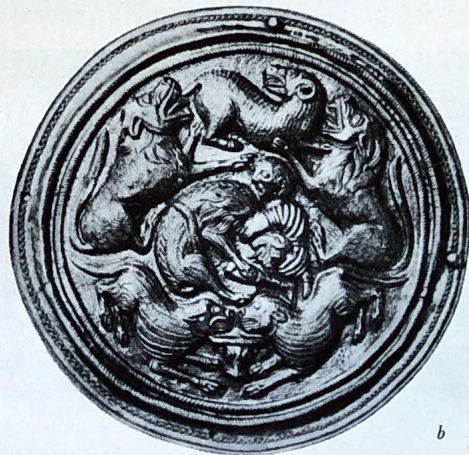


b

Tav. XVI. a. Vaso di Persepoli (IV millennio a.E.v.). — b. Coppa d'argento di Gondestrup (I sec. d.E.e.). (Cfr. pp. 98, 102).

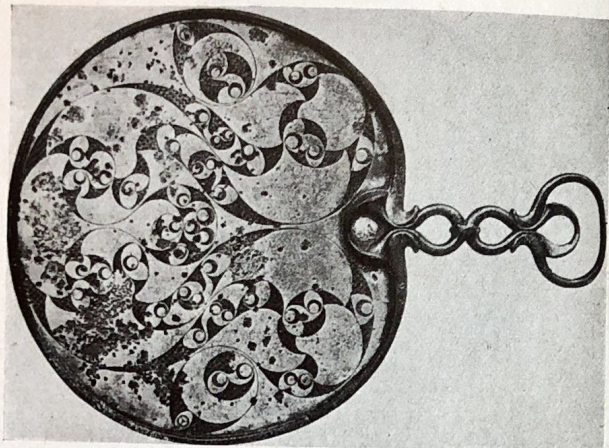


a



b

Tav. XVII. a. Patera celtica (I sec. a.E.v.). — b. Disco di Helden (I sec. d.E.v.). (Cfr. p. 90).



b



a

Tav. XVIII. a. Scudo celtico (partic.). — b. Specchio celtico-irlandese. (Cfr. p. 90).



a



b

Tav. XIX. a. Il Cavallo Bianco di Uffington, Inghilterra. — b. Coppa di Gondestrup (partic.). (Cfr. pp. 94, 98).



Tav. XX. Coppa di Gondestrup (partic.). (Cfr. pp. 98, 103).



Tav. XXI. Particolare della Porta di Hildesheim (c. 1015).
(Cfr. pp. 98, 99).



a



b

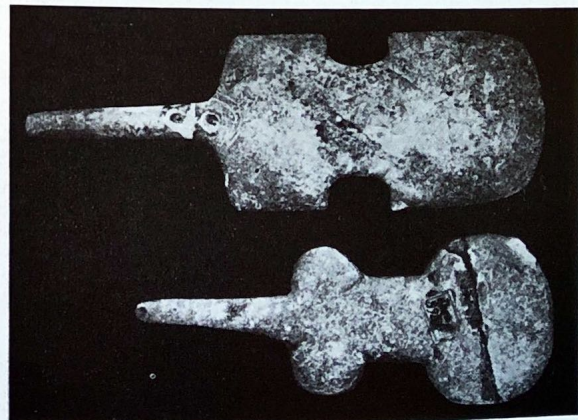
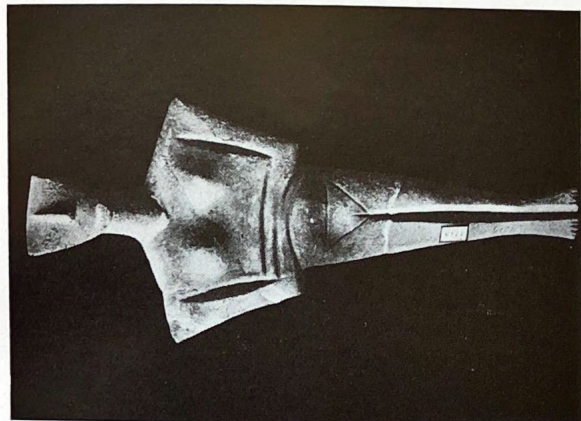
Tav. XXII. a. Hildesheim, Partic. della Porta (c. 1015). — b. Novgorod, Partic. della Porta (metà sec. XII). (Cfr. p. 99).



Tav. XXIII. Reliquiario della chiesa di St. Maurice. (Cfr. n. 95).



Tav. XXIV. Vaso di Susa (IV millennio a.E.v.).
(Cfr. pp. 102, 103).



Tav. XXV. a, b. Figure femminili in marmo. Isole Cicladi (II millennio a.E.v.). (Cfr. p. 102).



Tav. XXVI. Suonatore di arpa, in marmo. Atene, Musco (II millennio a.E.v.). (Cfr. p. 102).

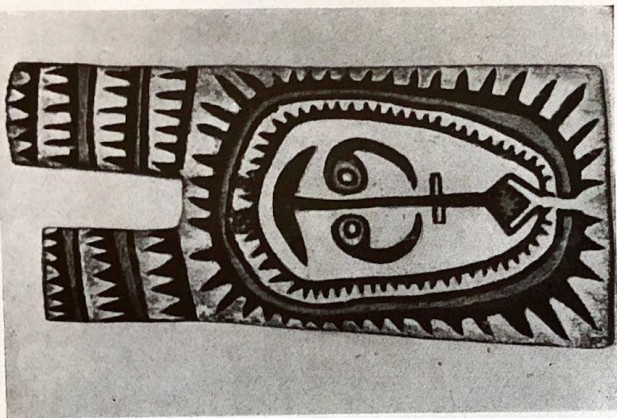


a

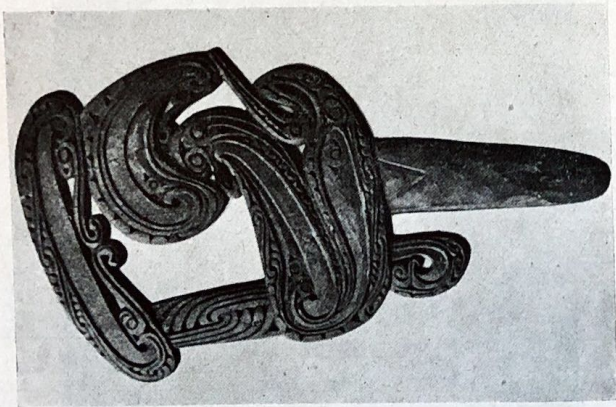


b

Tav. XXVII. a. Ceramica della Nuova Guinea Olandese.
— b. Ceramica dell'Arizona. (Cfr. p. 102)



b



a

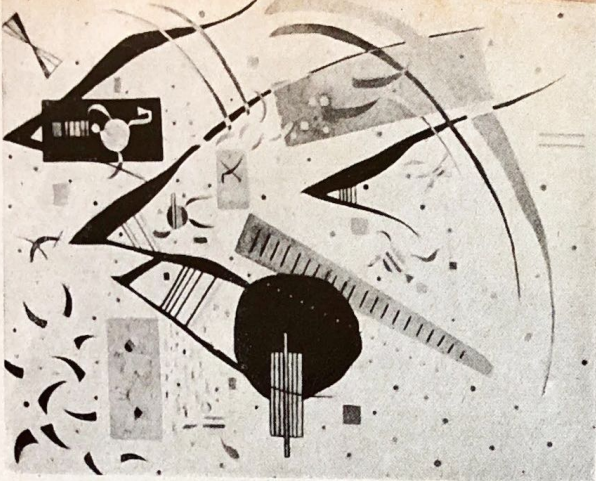
Tav. XXVIII. a. Ornamento di prua, Nuova Guinea. — b. Scudo in legno, Nuova Guinea. (Cfr. p. 102, 103).



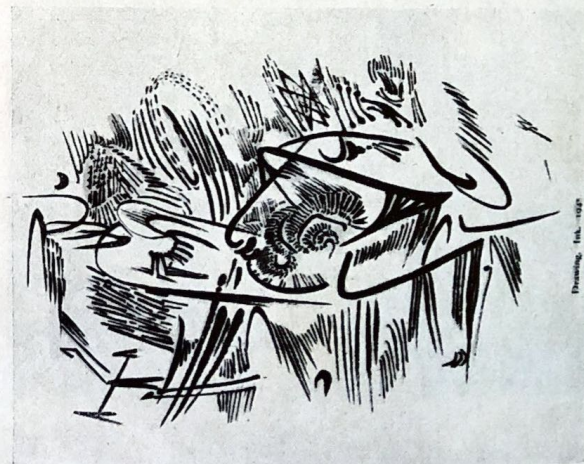
Tav. XXIX. Coperta con pesci, Nuova Guinea olandese. (Cfr. p. 102).



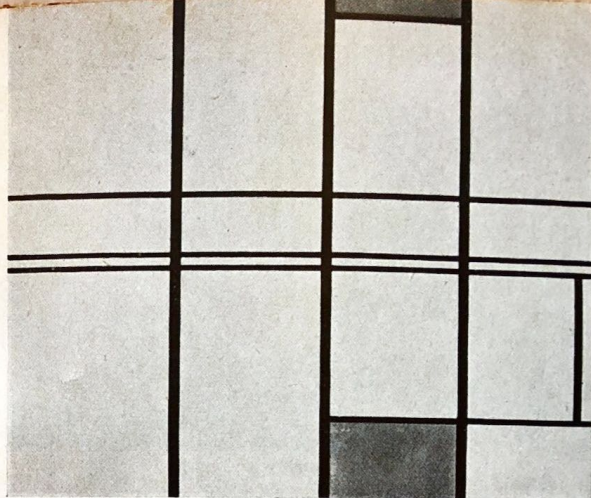
a



b



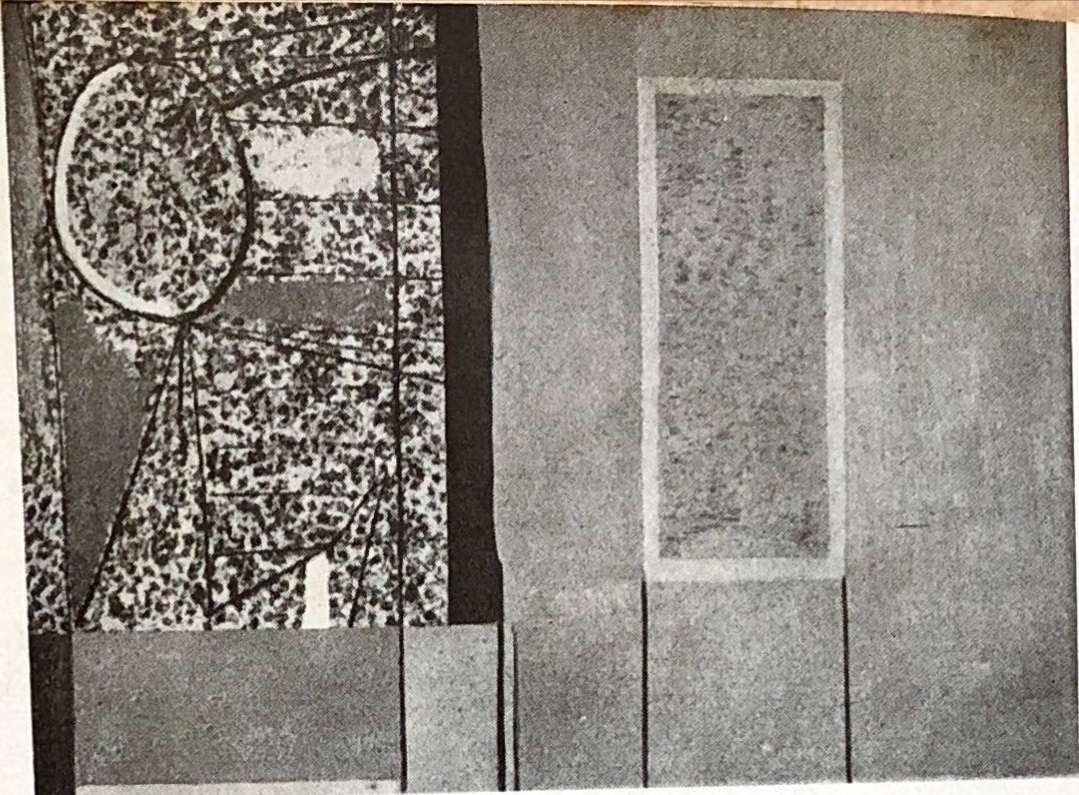
a



b

Tav. XXX a. W. Paalen, *principi Saturnini* (1938). — b. W. Kandinsky, *Punti neri* (1937). (Cfr. pp. 105, 115).

Tav. XXXI. a. W. Paalen, *Disegno* (1945). — b. P. Mondrian, *Composizione* (1936). (Cfr. pp. 105, 112).



Tav. XXXII. a. R. Motherwell, *La Résistance* (1945). — b. A. Pizzinato, *Liberazione di Venezia*. (Cfr. p. 117).

seguito

Antichità e Belle Arti dal 1945 al 1947. È socio nazionale dei Lincei. Iniziò la sua attività scientifica con studi di topografia e di arte etrusca, allargando poi il campo a problemi di critica d'arte greca e romana. I suoi scritti hanno segnato un profondo rinnovamento negli studi di storia dell'arte classica superando la fase filologica della ricerca per giungere a una valutazione critica della genesi dell'opera d'arte quale sorge dalla dialettica tra la personalità dell'artista e la società. Largamente noto in campo internazionale, collabora alle principali riviste scientifiche di archeologia. Ha svolto anche attività di pubblicista in quotidiani politici e settimanali di cultura di indirizzo marxista.

Opere principali: *Sovana e la sua necropoli* (1929), *Storicità dell'Arte Classica* (1943, 1950), *Dal diario di un borghese* (1948), *Hellenistic - byzantine Miniatures of the Iliad* (1955).